



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE MUSICA



**"MÚSICA ECUATORIANA PARA CONTRABAJO.
Adaptación de géneros tradicionales."**

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN

DEL TITULO DE MAGISTER

EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACION MUSICAL

AUTOR: PABLO RAFAEL GUZMÁN ROMERO

TUTOR: MAGISTER ABEL ALEXANDER GUZMAN ROMERO

CUENCA-ECUADOR

2014

RESUMEN

Los géneros tradicionales de la música ecuatoriana a lo largo de la historia no han tenido el espacio necesario para su difusión a nivel nacional, mucho menos internacional, esto entre otras razones, ha provocado que en el proceso de formación de los músicos ecuatorianos en general y contrabajistas en particular, no cuenten con el material musical necesario para ejecutar las obras que por herencia cultural, nos pertenecen.

La participación del contrabajo en el desarrollo de la historia de la música nacional ha sido limitada, debido a sus consideraciones iniciales de construcción y uso como instrumento de acompañamiento. Actualmente este criterio va cambiando poco a poco, gracias a la versatilidad de los contrabajistas contemporáneos, entonces resulta consecuente e importante plantear el estudio y difusión de las obras musicales de géneros tradicionales ecuatorianos, tomando en consideración las diferentes técnicas y posibilidades creativas que puedan generar los diferentes ritmos.

El presente trabajo se enfoca en adaptar a la técnica del contrabajo el material musical existente en audio o en partitura, de reconocidas obras de géneros tradicionales ecuatorianos.

Como aporte esta investigación, contribuye al enriquecimiento de la literatura musical ecuatoriana, desarrollando una visión académica de la música nacional para contrabajo presentando diez obras de diferentes géneros tradicionales representativos de importantes sectores de nuestra patria, adecuadas a la técnica del instrumento; se respeta en lo posible la línea melódica original, buscando las tonalidades más convenientes, además de los insumos técnicos necesarios tales como

posiciones, matices, digitaciones, arcadas, es decir; partituras listas para su ejecución, adicionalmente encontraremos la partitura de acompañamiento escrita para piano con cifrado, que facilitará la ejecución de las obras.

Los temas han sido elegidos bajo los siguientes parámetros: permanencia en el tiempo, gusto popular, melodías, estructuras armónicas tonales atractivas, pues se considera que existen en ellas las herramientas suficientes para el propósito, que es tomar al contrabajo como un instrumento que puede generar diversos esquemas melódicos, sin perjuicio de las consideraciones técnicas y dificultades interpretativas propias de su naturaleza.

La disponibilidad del trabajo queda a disposición de los interesados, y se espera su utilidad en los instrumentistas activos, estudiantes de contrabajo y docentes, puesto que las partituras en mención cuentan con las explicaciones y terminología propias del instrumento.

Se considera de suma importancia la realización del presente trabajo, como un aporte académico al repertorio de la música nacional para contrabajo.

PALABRAS CLAVES:

Adaptación musical, contrabajo e interpretación, Música ecuatoriana, Géneros tradicionales, melodía, música popular.

ABSTRACT

Traditional Ecuadorian music genres throughout history have not had the necessary space for broadcast nationally, let alone internationally, this among other reasons has resulted in the formation of Ecuadorian musicians in general and bassists in particular do not have the need to carry out works that heritage, we belong musical material.

Bass participation in the development of the history of the national music has been limited due to their initial considerations of construction and use as an instrument of accompaniment. Currently, the guidelines will change little by little, thanks to the versatility of contemporary bassists, then it is consistent and important to raise the study and dissemination of musical works Ecuadorian traditional genres, taking into consideration the different techniques and creative possibilities that can generate different rates.

This work focuses on the technique of adapting the existing musical material bass audio or score, of recognized works of Ecuadorian traditional genres.

As a contribution this research contributes to the enrichment of the Ecuadorian musical literature, developing an academic view of national music for bass presenting ten representative works of different traditional genres of important sectors of our country, appropriate to the technique of the instrument; respected as far as possible the original melodic line, looking for the most convenient hues, in addition to the necessary technical inputs such as positions, shades, fingering, gagging, ie; scores ready for execution, further find the sheet music written for piano accompaniment with encryption, which will facilitate the execution of the works.

The topics have been chosen under the following parameters: retention time, popular taste, melodies, tonal harmonic structures attractive as it is considered that there are sufficient tools in them for the purpose, which is to take the bass as an instrument that can generate various melodic outlines, without prejudice to the technical considerations and interpretive difficulties of his own nature.

The availability of labor is available to interested parties, and is expected to be useful in active musicians, students and teacher's bass, since scores in question have explanations and terminology specific to the instrument.

Paramount is considered the embodiment of the present work, as an academic contribution to the repertoire of national music for double bass.

KEYWORDS:

Musical adaptation, double bass and the interpretation, Ecuador Music, Traditional Genres, melody, popular music.



TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	XV
AGRADECIMIENTOS	XVI
RESUMEN.....	II
TABLA DE CONTENIDOS.....	VI
CAPITULO I.....	3
1.1 Generalidades.....	4
1.2 Características Generales.....	11
1.2.1 Pasillo.....	13
1.2.2 El Sanjuanito	15
1.2.3 El Albazo.	16
1.2.4 Bolero Español.-	17
1.2.5 Pasacalle.....	18
1.2.6 Fox Incaico.....	19
1.2.7 Yaraví.....	20
1.2.8 Tonada.....	22
Capítulo II	23
PARTES DEL CONTRABAJO.....	23
2.1 Aspectos generales.....	25
2.2 Interpretación	29
2.3 El Arco	32
2.4 Efectos de color y efectos de arco.....	38
CAPITULO III.....	43
3.1 Pasillo “Reír Llorando”.	44
3.1.1. Generalidades	44



3.1.2	Textura, Estilo y Movimiento.....	45
3.1.2.2	Estilo	46
3.1.2.3	Movimiento	46
3.1.3	Instrumentación.....	46
3.1.4	Esquema Rítmico	47
3.1.5	Análisis Estructural	47
3.1.5.1.	Forma	47
3.1.5.2	Armonía, Motivos generadores	48
3.1.5.2.1	Introducción: Allegro	49
3.1.5.2.2	Parte A: Allegro.	49
3.1.5.2.3.	Parte B: Allegro.....	50
3.1.6	Análisis de Adaptación	51
3.2	Pasillo “Pasional”	54
3.2.1	Generalidades	55
3.2.2	Textura, Estilo y Movimiento.....	55
3.2.2.1	Textura.....	55
3.2.2.2	Estilo.....	56
3.2.2.3	Movimiento	56
3.2.4	Esquema Rítmico.....	57
3.2.5.	Análisis Estructural	57
3.2.5.1.	Forma	57
3.2.5.2	Armonía, Motivos generadores.....	58
3.2.5.2.1	Introducción: Andante.....	58
3.2.5.2.2.-	Parte A: Andante.....	59



3.2.5.2.3	Parte B: Allegro-Moderato.....	59
3.2.6	Análisis de Adaptación	60
3.3	Sanjuanito “Penas Mías”.....	61
3.3.1	Generalidades	61
3.3.2.	Textura, Estilo y Movimiento	62
3.3.2.1.	Textura	62
3.3.2.2.	Estilo	63
3.2.3.	Movimiento	63
3.3.3.	Instrumentación.....	63
3.3.4.-	Esquema Rítmico	64
3.3.5.	Análisis Estructural	64
3.3.5.1.	Forma	64
3.3.5.2	Armonía, Motivos generadores	65
3.3.5.2.1	Introducción: Moderato.....	65
3.3.5.2.2.-	Parte A: Moderato.....	65
3.3.5.2.3	Motivos generadores	65
3.3.6	Análisis de Adaptación	66
3.4	Albazo “Morena la Ingratitud”	67
3.4.1	Generalidades.....	67
3.4.2.	Textura, Estilo y Movimiento	68
3.4.2.1.	Textura	68
3.4.2.2.	Estilo	68
3.4.2.3.	Movimiento.....	68
3.4.3.	Instrumentación.....	69



3.4.4.	Esquema Rítmico	69
3.4.5.	Análisis Estructural	69
3.4.5.1.	Forma	69
3.4.5.2	Armonía, Motivos generadores.....	70
3.4.5.2.1	Introducción: Andante.....	70
3.4.5.2.2	Parte A: Andante	71
3.4.5.2.3	Parte B: Andante	71
3.4.5.3.4	<i>Motivos generadores</i>	71
3.4.6	Análisis de Adaptación	72
3.5	Bolero “Lojanito”	73
3.5.1	Generalidades.....	73
3.5.2	Textura, Estilo y Movimiento	74
3.5.2.1	Textura	74
3.5.2.2	Estilo	74
3.5.2.3	Movimiento.....	74
3.5.3	Instrumentación.....	75
3.5.4	Esquema Rítmico	75
3.5.5.	Análisis Estructural	75
3.5.5.1.	Forma	76
3.5.5.2	Armonía, Motivos generadores	78
3.6.2.2	Estilo.....	85
3.6.2.3	Movimiento	85
3.6.3	Instrumentación	86
3.6.4	Esquema Rítmico.....	86



3.6.5.	Análisis Estructural	86
3.6.5.1	Forma.....	86
3.7	Pasacalle “Chola Cuencana”	93
3.7.1	Generalidades	94
3.7.2.2	Estilo.....	95
3.7.2.3	Movimiento	95
3.7.3	Instrumentación	95
3.7.4	Esquema Rítmico.....	96
3.7.5.2	Armonía, Motivos generadores	97
3.8	Fox Incaico “La Bocina”.	101
3.8.1	Generalidades	101
3.8.2.3	Movimiento	103
3.8.3	Instrumentación	103
3.8.4	Esquema Rítmico.....	104
3.8.5.	Análisis Estructural	104
3.8.5.1.	Forma	104
3.9	Yaraví “Puñales”.	108
3.9.1	Generalidades	109
3.9.2.2	Estilo.....	109
3.9.2.3	Movimiento	110
3.9.3	Instrumentación	110
3.9.5.-	Análisis Estructural.....	111
3.9.5.1.-	Forma.....	111
3.10	Tonada “Ojos Azules”	116



3.10.1	Generalidades	116
3.10.2.3	Movimiento	118
3.10.3	Instrumentación	118
3.10.4	Esquema Rítmico.....	118
3.10.5.	Análisis Estructural	118
3.10.5.1.	Forma	118
3.10.5.2	Armonía, Motivos generadores	120
3.11.1	Conclusiones.....	123
3.11.2	Recomendaciones	124
BIBLIOGRAFÍA		126
CIBERGRAFÍA		128



Universidad de Cuenca

Cláusula de derechos de autor

Pablo Rafael Guzmán Romero, autor de la tesis **"MÚSICA ECUATORIANA PARA CONTRABAJO. Adaptación de géneros tradicionales."** certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 14 de noviembre de 2014

Pablo Rafael Guzmán Romero
C.I: 1103477301

Universidad de Cuenca

Cláusula de propiedad intelectual

Pablo Rafael Guzmán Romero, autor de la tesis **"MÚSICA ECUATORIANA PARA CONTRABAJO. Adaptación de géneros tradicionales."** reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 14 de noviembre de 2014



Pablo Rafael Guzmán Romero
C.I: 1103477301

CERTIFICACIÓN

Lic. Magister Abel Guzmán Romero

DIRECTOR DE TESIS

CERTIFICA:

Que la presente tesis ha sido orientada, dirigida y debidamente revisada en todo su desarrollo, por lo que el suscrito autoriza la sustentación y defensa de la misma por parte del autor.

Atentamente

Lic. Magister Abel Guzmán Romero



DEDICATORIA

A mi señora esposa Karina, a mis Hijos Pablo, Rafael y Claudio. A mis padres, Segundo Abel y Sonia Margarita y a mis hermanos.

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero agradecimiento a todo el personal Docente y Administrativo de la Facultad de Artes, Escuela de Música y en especial a mi director el Maestro Abel Guzmán, quién gracias a su voluntad de trabajo, conocimiento y experiencia en el arte musical, ha sido posible la culminación del presente.

INTRODUCCIÓN

La música nacional ha tenido un importante desarrollo en los últimos tiempos, la presencia de orquestas sinfónicas profesionales en cuatro ciudades del Ecuador (Quito, Guayaquil, Cuenca y Loja), han sido pilares fundamentales para el conocimiento y proyección de los diferentes instrumentos que las conforman, entre ellos el Contrabajo.

Actualmente para que un contrabajista pueda tocar de solista, necesariamente tiene que acudir a obras del repertorio occidental, de compositores como Giovanni Bottesini, Alexandre Bolshakov, Eccles, Doménico Dragonetti, Carl Von Dittersdorf, Sergéi Koussevitzky, entre otros, indispensables en la formación de todo contrabajista, puesto que contribuyen al mejor desempeño profesional del instrumentista, sin embargo se cree que a nivel popular para el contrabajista, también es posible desempeñar dicho papel.

Los instrumentistas sinfónicos y populares conocen la importancia de tener una identidad cultural fuertemente definida, que se presenta no solo en la música sino en todas las áreas sociales y de la ciencia, inclusive, en todas las actividades del ser humano, en este sentido no existe razón valedera para que la música nacional sea excluida del repertorio de formación y desempeño profesional del contrabajista.

La música nacional ecuatoriana posee una amplia variedad de ritmos y géneros considerados como tradicionales, en el presente trabajo se toman algunos como: El Pasillo, Sanjuanito, Albazo, Pasacalle, Fox Incaico, Yaraví y Tonada.

Esta investigación está estructurada en cuatro capítulos;

El primero, en el que hablamos de los géneros tradicionales ecuatorianos en términos generales para más adelante abordar aspectos específicos de cada uno mediante el método bibliográfico, después se toman los géneros elegidos para establecer un criterio conceptual de ellos, señalando una breve cita de sus compositores

El Segundo Capítulo, describe el desarrollo histórico del contrabajo, desde sus inicios hasta la actualidad con el fin de visualizar algunos datos generales de la evolución del instrumento, para luego entrar en el análisis de las diferentes técnicas, golpes de arco y efectos de color típicos del contrabajo.

En el tercer Capítulo, se encuentra el desarrollo mismo de la propuesta, en el cual se exhibe el aporte del investigador como contrabajista en cada una de las adaptaciones de los temas tradicionales escogidos, resaltando las secciones más importantes de cada obra y que merecen especial atención, indicando el porqué de las adaptaciones y demostrando técnicamente que son convenientes e idóneos para la ejecución en el contrabajo.



CAPITULO I

Géneros Tradicionales Ecuatorianos.

1.1 Generalidades

Los géneros Tradicionales Ecuatorianos, son parte muy importante de la Cultura Ecuatoriana, ya que en cada uno de ellos se encuentra una trascendental carga histórica, son el resultado de las distintas y variadas particularidades de cada uno de los pueblos que existen en nuestro país, cuentan con diferentes regiones y condiciones climáticas, mismas que han influenciado e impregnado rasgos individuales característicos, razón por la cual se considera que los Géneros Tradicionales Ecuatorianos también se han dividido geográficamente y con el pasar del tiempo han sido transmitidos como una herencia cultural generacional, salvando los aportes propios de cada generación, como testimonio del devenir cultural musical en el Ecuador.

Un país tan diverso como versátil, con tantos rasgos característicos en cada región, y con diferentes idiosincrasias dan como resultado la existencia de variados y diversos géneros musicales, mismos que responden a las necesidades cotidianas y pretensiones individuales propias de cada pueblo, pudiendo así cada género llegar a derivarse, complementarse o superponerse en la formación de uno nuevo, esto en medida de la aceptación popular y su arraigamiento de los pueblos.

“El género dentro de la música de tradición oral es una agrupación de creaciones, generalmente sincréticas, relacionadas entre ellas por el carácter semejante de estilo compositivo y de sus estructuras, como también por la función que cumplen dentro de la vida social cultural de los hombres... los componentes principales y definitorios del género dentro de la música de

tradición oral son: la unidad temática, la unidad estructural y la unidad funcional... aparte de ser cierta modalidad de reflejo vivencial, son también categorías históricas que expresan la vida y mentalidad de cierto conglomerado social... tienen un carácter relativo, elástico, algunas veces un género puede ser interferido (en la práctica) por elementos de otro género, pudiendo en algunos casos llegar hasta a substituirse recíprocamente”.¹

“Género musical es un conjunto de eventos, reales o posibles, regulado por un determinado conjunto de reglas socialmente aceptadas. Por otra parte, en el campo semántico (de los significados) de una cultura dada, diferentes géneros musicales son recíprocamente definidos por el hecho de que ellos ocupan zonas semánticas limítrofes. ¿Podemos circunscribir los significados de un género por límites semánticos?”² el mismo Fabbri, el mismo no está tan seguro: Un género musical tiene diferentes significados para diferentes personas, incluso, si puede denotar (señalar) la misma cosa para diferentes gentes, puede connotar (significar) diversas cosas.

De acuerdo a Fabbri, un género musical es denotado (señalado) por otros signos, pero, ¿Qué signos? *SimonFrith* nos ofrece una posible explicación: “Vivimos en un escape de sonidos ruidoso; música de todas las clases están en constante ejecución, asociadas con imágenes, lugares, gentes, productos, modos, etc. Inconscientemente asociamos sonidos particulares con

¹Citado por Bueno Julio y Franco Juan Carlos , La Bomba en la Cuenca del Chota - Mira 1991:179 – 180,

²Fabbri Franco, 1949 - Músico y musicólogo italiano. ha publicado ensayos sobre la relación entre la música y la tecnología enseña en la Universidad de Turín, ha sido presidente de la IASPM (Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular)

sensaciones particulares, paisajes y tiempos”³.

Recordemos que de los factores Cultura, Identidad y Patrimonio, se derivan los Valores, Creencias, Normas, Actitudes y Conductas que a su vez, resultan a la Información, Reflexión, Conocimientos, Aprendizaje y Experiencia, todos estos conllevan a una Retroalimentación, al Cambio y finalmente a la elaboración de un producto propio que identifique a la generación.

La música popular ecuatoriana posee particularidades características, propias de cada uno de los pueblos y sus culturas, pero compartidas a nivel nacional, mismas que son identificadas, reconocidas y relacionadas con actividades cotidianas o con imágenes que se presentan en las mentes de quienes pertenecen a esta abundante, rica y variada cultura, por citar algunos ejemplos se puede decir que: al Pasillo, se lo relaciona directamente con Julio Jaramillo, los Hnos. Benítez y Valencia, con la guitarra, un sereno, una nostalgia; el Yaraví, con las dulzainas, la ocarina, el frío de los Andes, la tristeza; el Albazo, con las romerías, la banda de pueblo, los juegos de luces, los disfrazados, fiesta popular, la chicha, el canelazo, con el cuy; el Amorfino, con los montubios, la guitarra, las picantes coplas de contrapunto, el machete, el aguardiente de caña, la costa ecuatoriana; la música de proyección folclórica, con el bombo, la quena, el rondador, el charango, el poncho; la música de los compositores europeos, con las diferentes orquestas sinfónicas del país, grupos de cámara, el traje de etiqueta, el frac, el piano; al rock, con la guitarra eléctrica, la batería, potentes amplificadores, el pelo largo; se

³Simon Frith Jefe de la Música / Profesor Tovey, dicta la cátedra: La música en contextos sociales, la estética de la música, Musicología crítica en the University of Edinburgh.

evidencia que los géneros musicales no son propiedad de unos u otros sino cómo se explica el mensaje que recibimos, cuando un conjunto de músicos indígenas de Saraguro, en las calles de la ciudad de Loja Mercadillo entre Bolívar y Sucre, en plena plaza de San Sebastián, llevando su tradicional vestimenta, con micrófonos inalámbricos, potentes equipos de amplificación, quenás, rondadores, bajo eléctrico, sintetizador y percusión digital, interpretan canciones como – *Just the way you are* de Billy Joel seguido del sanjuanito "*pobre corazón*" de Guillermo Garzón Ubidia, y finalmente el yaraví *puñales* del dúo Benítez y Valencia o cuando Paquito Godoy interpreta en el acordeón o en el teclado electrónico, sanjuanitos, pasacalles, alegres albazos, o el tradicional "*Alza que te han Visto*". Es entonces donde observamos y se entiende que estamos atravesando un momento en el cual los artistas se permiten unir, mezclar o fusionar distintos estilos, géneros y ritmos con absoluta libertad.

“La base para la definición de un género musical, está dada en el enlace entre la conducta del cantante (o ídolo musical), su autenticidad, e ideología, y la búsqueda de identidad de un grupo determinado”⁴.

La definición ideológica de un género, es una construcción social variable.

En Ecuador, así como para la mayoría de países latinoamericanos, existen influencias musicales propias del mestizaje como consecuencia de la conquista española, lo que da como resultado, diferentes tipos interpretaciones de nuestra música.

⁴ VILA, Pablo. Argentina's Rock Nacional: The Struggle for Meaning. traducción de Mario Godoy Aguirre. 1989:3-9.

“la guitarra fue la encargada del mestizaje musical, con los acordes de ese instrumento, varió el "ámbito sonoro de nuestra música", surgieron las referencias armónicas, e influyó "directamente en el aspecto rítmico”⁵.

Reiterando el pensamiento que indica que la música es una actividad no solo mental, sino que incorpora en ella a todo nuestro organismo, conviene señalar, que a criterio de una amplia mayoría de músicos de nuestro medio, valorando sobremanera su capacidad de percepción y sin olvidar los motivos, o el núcleo musical como un organizador del movimiento de la melodía, la fuente o base rítmica, que define y marca las diferencia entre un género y otro, es decir lo que marca la velocidad, los acentos, el sabor, la dinámica interna, rasgueado o punteado característico, las llamadas o toque especial, lo que da el aire a una especie o ritmo popular ecuatoriano, son claramente delimitadas a la guitarra; y en el caso de las bandas de música popular, al bajo, el tambor y el bombo.

Los géneros ecuatorianos al igual que la música en general han tenido un sinnúmero de incorporaciones e innovaciones, que con el paso de los años, y gracias al invaluable aporte de nuestros músicos populares han logrado incorporar códigos o adornos a la melodía; apoyaturas, glisandos, mordentes, vibrato, diferentes ornamentaciones, prolongaciones, en fin ornamentos que permiten enriquecer la música.

En coherencia a este sinfín de incorporaciones, se pretende dar un rol protagonista al contrabajo en el desarrollo de la música ecuatoriana en general.

⁵GUEVARA V., Gerardo. Síntesis Histórica de la Música Ecuatoriana., 1991:103-104.

Dentro de los estudios realizados a nuestra música, se encuentran algunos inconvenientes, como la falta de una elaboración conceptual, la utilización de marcos teóricos referentes a nuestra realidad, y una marcada falta de precisión.

Algunos investigadores, periodistas, e historiadores, se conforman con reproducir algún ensayo musical inédito, entonces se evidencia una transición del sistema musical natural inconsciente, a un actual sistema musical consciente.

“El siglo XIX, fue el siglo del vals, la cuadrilla, la polca, el escocés, la mazurca. A géneros musicales europeos, como la contradanza, con un ritmo de bajo regular de cuatro corcheas, o el vals, con una métrica regular de tres negras, el músico indígena y mestizo, lo innovó. De la información recopilada, se desprende que la música que se interpretó en el Ecuador, en el siglo XIX, fueron: el vals, la contradanza”⁶,

En nuestro país, como resultado de esta mezcla de géneros pertenecientes otras culturas como la polca, la mazurca, y una serie de géneros musicales populares mestizos, encontramos entre los más destacados al yaraví, el pasillo instrumental, el aire típico; el albazo, el sanjuanito, la tonada, la polca pasacalle, el amorfino costeño, el danzante y el yumbo.

“En el siglo XIX, para referirse a la música popular ecuatoriana, se usó las palabras: tonos-tonadas, yaravíes, aires nacionales, o esporádicamente la palabra pasacalle. ¿A qué obedecen estas nominaciones?

⁶SCHOLES, Percy A. The Oxford Companion to Music. Tenth edition 1970:276.

*Primero, estamos hablando de una música que era considerada de segunda categoría; las palabras del habla cotidiana, "son casi todas polisémicas, es decir de muchos significados posibles y donde pocas veces se especifica el universo de discurso al que pertenecen"*⁷.

Ecuador, un país en ese entonces, se encontraba en búsqueda de identidad, dentro de constantes pugnas regionales, sin representantes, ni líderes o modelos musicales propios. A finales del siglo XIX e inicios del XX, es cuando surgieron los nombres para los géneros musicales que conocemos, innovaciones musicales regionales; mismas en las que se evidencia el sentimiento nacionalista de la época. En este período histórico de nuestra música, aparecen las primeras composiciones de los músicos que estudiaron en el Conservatorio de Nacional de Quito, más adelante en el siglo XX, la industria discográfica, propició la sistematización o diferenciación de los géneros musicales; se presentaron las primeras grabaciones de música de nuestros compositores, mismas que eran procesadas en el extranjero, en ocasiones se omitió la nominación del género que correspondiente a cada obra, o simplemente ponían términos generales como "aire nacional", "tono serrano", entra otros... por el año 1946 con la creación de la Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima IFESA, en Guayaquil, y conjuntamente con la radiodifusión, se hizo posible que la "música nacional" sea realmente difundida, y así la música de los compositores populares llegue a tener connotación nacional, entonces finalmente nace la necesidad de

⁷Sagredo A., 1977:77.

diferenciarlos individualmente a los géneros musicales en el Ecuador.

1.2 Características Generales.

En Ecuador se podrían identificar tres grandes grupos de estilos musicales, estos son la denominada música culta, música indígena y música negra. Dentro de la música culta, se encuentran géneros como: el pasillo, el pasacalle, el yaraví, el sanjuanito, la tonada y e inclusive la bomba del Chota, mientras que la música indígena es aquella a la que comúnmente se la denominada música andina, y la música negra, que es música alegre y una de sus características más importantes es el uso de un instrumento en particular, la marimba.

Existen también géneros musicales de otras latitudes que han sido adoptados como propios en nuestro país y han evolucionado dentro del Ecuador, como es el caso de la cumbia que se ha influenciado en ritmos ecuatorianos dando un matiz particular a la cumbia ecuatoriana en relación con la cumbia tradicional de otros lugares.

Con los antecedentes anteriormente citados se puede presumir que la música ecuatoriana es consecuencia de la conjunción de diversas manifestaciones musicales que han surgido a lo largo y ancho de nuestra república, con la influencia de la música tradicional y popular de otros países.

Es poco lo que se conoce de la historia de la música ecuatoriana hasta antes de tener contacto con la cultura europea, aproximadamente a mediados del siglo XIV, básicamente los ritmos y géneros tradicionales ecuatorianos presentan clara influencia autóctona, proveniente de las regiones andinas

tanto como de la región amazónica.

La evolución de la música en el Ecuador ha tenido constantes transformaciones, mismas que se evidencian claramente en la actualidad, cuando observamos la influencia que algunos ritmos modernos foráneos ejercen sobre algunos géneros tradicionales ecuatorianos, por ejemplo la presencia del techno, que ha derivado en subgéneros musicales como lo son el techno-sanjuanito, techno-pasacalle o el techno-cumbia, estos en la actualidad han tenido una importante acogida dentro del público ecuatoriano, esto según la región, muestra de esto es el techno-sanjuanito, techno-pasacalle se arraigó en la región norte del país mientras que la techno-cumbia tiene su mayor cantidad de público en la región costa del país, además es innegable la presencia del rock y del pop, que también se ha ido fusionando con ritmos autóctonos tradicionales, incorporando instrumentos electrónicos como acompañamiento de estos ritmos dando como resultado un aire de modernidad a la música tradicional ecuatoriana.

De esta manera, y siguiendo con el principio que la música ecuatoriana es la conjunción de diversas manifestaciones culturales, y adopta como propios a otros géneros extranjeros un sinnúmero de artistas locales, han desarrollado música popular, acrecentando el número los géneros y el repertorio musical nacional.

1.2.1 Pasillo.



Grafico N° 1

Es sin duda el género más representativo de nuestra cultura, mismo que se ha posesionado como un referente directo de la música popular tradicional del Ecuador a nivel mundial, por antonomasia, tradición, por la profundidad de sus raíces en el alma del pueblo y por derecho propio.

El pasillo experimentó su popularidad en la primera década del siglo XIX, con el tiempo se convirtió en la insignia musical del nacionalismo ecuatoriano, se ha desarrollado en diversas zonas del país, por esta razón, tiene algunas ramificaciones o sub géneros como lo son: el pasillo costeño, el pasillo serrano, el pasillo de baile y el pasillo rockolero. Por sus características especiales (añoranza y nostalgia), es de entre todos los países que generan y difunden, el más apreciado y conocido.

Una de las características principales que le pertenecen y diferencian a nuestro pasillo es su carácter lento y de tonalidad menor.

Al hablar de otros, nos referimos a la existencia del pasillo panameño y del colombiano, que tienen marcadas diferencias con el pasillo ecuatoriano, por ejemplo el pasillo colombiano tiene dos particularidades: la primera, es cadencioso y la segunda es que tiene tipo festivo, sus fórmulas rítmicas son

similares a las del Vals pero más ligero, mientras que el pasillo ecuatoriano que se caracteriza por ser nostálgico y sentimental. Además, El pasillo Ecuatoriano se ha enriquecido por la poesía tradicional desde sus inicios gracias a la incorporación de versos de nuestros poetas que a partir de la segunda década del siglo XX aproximadamente, cuando tomó como fuente inspiradora a la poesía modernista de ese entonces y logrando a través de la producción lírica ecuatoriana mayor representación nacionalista.

Las primeras grabaciones fueron realizadas por el dúo Ecuador, compuesto por Enrique Ibáñez Mora y Nicasio Safadi, quienes immortalizaron hermosas melodías que han sido escuchadas hasta el día de hoy.

El pasillo tuvo su máximo apogeo en la segunda mitad del siglo XX gracias también a la participación de grandes artistas como: Alberto Valdivieso A., Carlos Silva Pareja, el dúo Orellana-Guillén, Carlota Jaramillo, Carlos Rubira Infante, Carlos Amable Ortiz, Francisco Paredes Herrera, el dúo Gonzalo Benítez y Luis Valencia Córdova, Julio Jaramillo, Tito del Salto, Hnos. Villamar, los Hermanos Miño-Naranjo, las Hnas. Mendoza Sangurima, entre otros.

1.2.2 El Sanjuanito

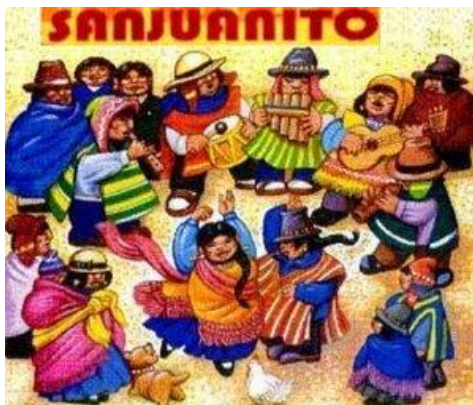


Gráfico N° 2

“El Sanjuanito tiene origen pre-hispánico en la provincia de Imbabura, ciertos autores mantienen la idea de que el San Juanito surgió en lo que hoy es; San Juan de Iluman perteneciente al Cantón Otavalo. Su nombre se debe a que se lo bailaba en un inicio en las fiestas en honor a San Juan Bautista”⁸.

Es un género musical que se lo reconoce por su ritmo alegre y ambiente fiestero a éste se lo puede bailar, es muy común escucharlo en las fiestas populares de los barrios, en la actualidad. El Sanjuanito, forma parte del repertorio en las reuniones sociales de todo el país, los presentes hacen gala de los mejores pasos formando círculos, trencitos, etc. La interpretación de este género en la actualidad está a cargo de instrumentos autóctonos del Ecuador como: el Rondador, Pingullo, Bandolín, Dulzainas, a estos se suman otros instrumentos como: la guitarra, quena, bombos, zampoñas, etc. Además en algunos casos este toma cierto aire de modernidad con la inclusión de instrumentos electrónicos. Las agrupaciones indígenas de Otavalo, que

⁸MAZA Lourdes: Internet: <http://www.sanjuanitoecuadoriano.blogspot.com> consultado el 07 de marzo de 2014; 00h30.

investigan, interpretan y difunden el Sanjuanito a nivel nacional e internacional son: Chari Jayac y Ñanda Mañachi.

1.2.3 El Albazo.



Gráfico N° 3

El Albazo es un género musical propio de la región sierra del Ecuador, es una danza con texto, de metro binario compuesto, (6/8) de movimiento moderado. La rítmica base del albazo, es una derivación del yaraví, pero en otro tempo, más ligero, y alegre, que generalmente son concebidos en tonalidad menor.

Es un ritmo, también de origen mestizo, que según Segundo Moreno “es una composición criolla en la que no han tenido la más leve intervención los indígenas”.

Entonces, se entiende que posiblemente se trate de uno de los primeros géneros musicales mestizos.

Su nombre, tiene relación con “el alba”, al albazo por lo general se lo interpreta en las madrugadas, al rayar el alba, para anunciar la fiesta. Inicialmente los indígenas lo utilizaban para despertar a los novios al otro día de casados. Entre los Albazos más conocidos tenemos: Si tú me Olvidas,

Tierra Querida, de Jorge Araújo Chiriboga; “El Huiracchurito - Qué Lindo es mi Quito”, de Humberto Dorado Pólit; la avecilla, Morena la ingratitud, Triste me voy y Se va mi vida, y tienen como su mayor exponente a la artista ecuatoriana Paulina Tamayo, la instrumentación generalmente se la realiza con guitarra, o puede ser ejecutada por la banda criolla. Se interpreta y escucha tradicionalmente en algunos cantones de las provincias de Chimborazo, Pichincha y Tungurahua.

1.2.4 Bolero Español.-

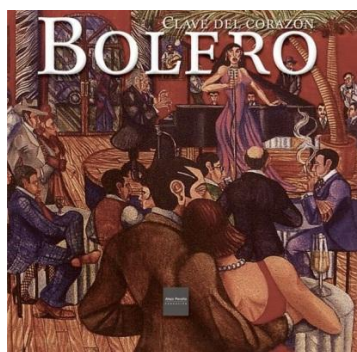


Gráfico N° 4

“El nombre de bolero español, se conoce hace más de 300 años, es un ritmo que, posiblemente, tuvo origen en las Islas Baleares españolas y más exactamente en las islas de Mallorca.

Este bolero fue entonces un estilo de música para una determinada forma de baile. También tuvo mucha difusión en el interior de España, especialmente en Andalucía y es de fácil deducción esta influencia ya que el bolero se extendería a los territorios americanos que tuvieron colonización española.”⁹.

⁹ SALAZAR Jaime Rico: "Cien Años de Boleros" por, Jaime Rico Salazar.

En nuestra ciudad (Loja), se encontró muy arraigada la cultura española, es por eso que un tema que tiene aire de representatividad local.

1.2.5 Pasacalle.

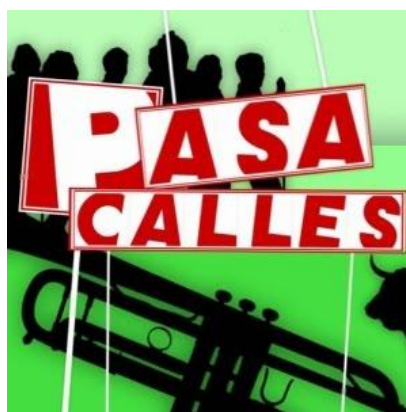


Gráfico N° 5

La palabra pasacalle en sus inicios, era el término que se utilizaba para describir en general, a la música mestiza ecuatoriana esto en cuanto se refiere al repertorio musical. En los años cuarenta del siglo XX, luego de los conflictos limítrofes con el Perú de 1941 y 1942; conjuntamente con el auge de la radiodifusión ecuatoriana; se cree que la antigua polca, evolucionó hasta encontrar su propia personalidad, conformándose así el “Pasacalle Ecuatoriano”. En este género predomina la tonalidad menor.

El pasacalle ecuatoriano, describe las bellezas naturales que tienen las ciudades, al recuerdo del terruño, a la mujer ecuatoriana, al renacer del orgullo nacional en fin, a un sinnúmero de inspiraciones de carácter territorial.

El pasacalle se convirtió en el “Himno Popular” de muchas provincias haciendo diferencia con los formales, marciales, y ceremoniosos "himnos oficiales" de las diferentes ciudades del país. Entre los pasacalles más renombrados están: El Chulla Quiteño de Fernando Jurado, La Chola Cuencana de Rafael Carpio Abad, Altivo Ambateño, Guayaquileño (madera de guerrero) Carlos Rubira Infante., Ambato Tierra de Flores de Carlos Rubira Infante, Riobambeñita de Guillermo Vásquez Pérez, Romántico Quito de César Baquero, etc.

Hay una relación dinámica en la que encontramos aportes mutuos, entre el pasacalle ecuatoriano, la polca peruana, el corrido mejicano y el pasodoble español. Dicho de otra manera, el pasacalle está hermanado con estos géneros, su influencia se cree fue a través de la discografía y el cine.

1.2.6 Fox Incaico



Gráfico N° 6

“El fox está dentro de la música popular mestiza vigente desde 1920 aproximadamente, sus escalas y modalidades pentafónicas en tempo lento son más apropiadas para canción que como para baile, es un producto de la

influencia de géneros extranjeros que se fusionaron con elementos musicales ecuatorianos.

Dicen los entendidos que su nombre proviene del fox trot, que significa trote del zorro, y que es una especie de ragtime norteamericano, que data del mismo tiempo del fox incaico.”¹⁰ Su estructura en compás binario cuenta con elementos que claramente destacan ese sabor nacional melódico que la pentafónica andina consigue. Las composiciones más conocidas son: La bocina (de Rudecindo Inga Vélez), Collar de lágrimas (Segundo Bautista), La canción de los Andes (Constantino Mendoza), El Chinchinal, entre otros.

El Fox incaico expresa de una manera melancólica y bella, al sentimiento del pueblo indígena.

1.2.7 Yaraví



Gráfico N° 7

“El nombre de Yaraví relaciona a un género musical que es común en los países andinos como el Ecuador, Perú y Bolivia. Si bien el Yaraví tiene su origen en el Perú y viene del harawi incaico el desarrollo que este género tuvo

¹⁰Internet: <http://www.balletandinoecuador.org/zonabae/library/pdf/33.pdf>. consultado el 02 de enero de 2014; 15h30.

en nuestro territorio es innegable, al punto que existen canciones de este género dentro del repertorio nacional que sin lugar a dudas son claros representantes de nuestra cultura indígena, Juan Agustín Guerrero sostiene “el yaraví se encuentra asociado con el sufrimiento del indio y los páramos de las montañas”.

El Yaraví es comúnmente utilizado como canto ritual en una despedida o funeral, en el Ecuador se lo relacionó hasta el siglo XIX con cantos indígenas religiosos tal el caso del Yupaichishca o Salve, salve gran Señora, se acompañaba con la quena o flauta de hueso, en la actualidad con instrumentos modernos como la flauta traversa acompañada con piano o guitarra, a comienzos del siglo XIX”¹¹. El Yaraví se hace más romántico, propio para expresar sentimientos de dolor, amor, desamor y ausencia, ligado a los abatimientos del amor abandonado o perdido. Se caracteriza por ser un ritmo lento, ya que es bastante triste. Como un ejemplo de esto se puede tomar la canción puñales de Ulpiano Benítez, yaraví que adaptaremos a la técnica del contrabajo y estamos convencidos que será uno de los favoritos de las personas que ténganla oportunidad de escuchar.

¹¹Internet: <http://eguadalupecastillo.blogspot.com/>. Consultado el 03 de diciembre de 2013; 02h00

1.2.8 Tonada.



Gráfico N° 8

La Tonada es un ritmo musical de alegres características, interpretado por bandas, muy típico en todas las festividades de los pueblos indígenas y mestizos.

Su base rítmica se parece mucho a la tonada chilena escrita en tonalidad mayor, pero con la gran diferencia que la tonada del Ecuador es escrita en tonalidad menor.

Se cree que la guitarra tiene mucho que ver con el aparecimiento de la tonada, su nombre posiblemente deriva de la palabra tono.

“La tonada es una variedad de danzante desarrollado por los mestizos. La base rítmica es similar a la tonada Chilena escrita en tonalidad mayor, salvo porque la tonada ecuatoriana es escrita en tonalidad menor”¹².

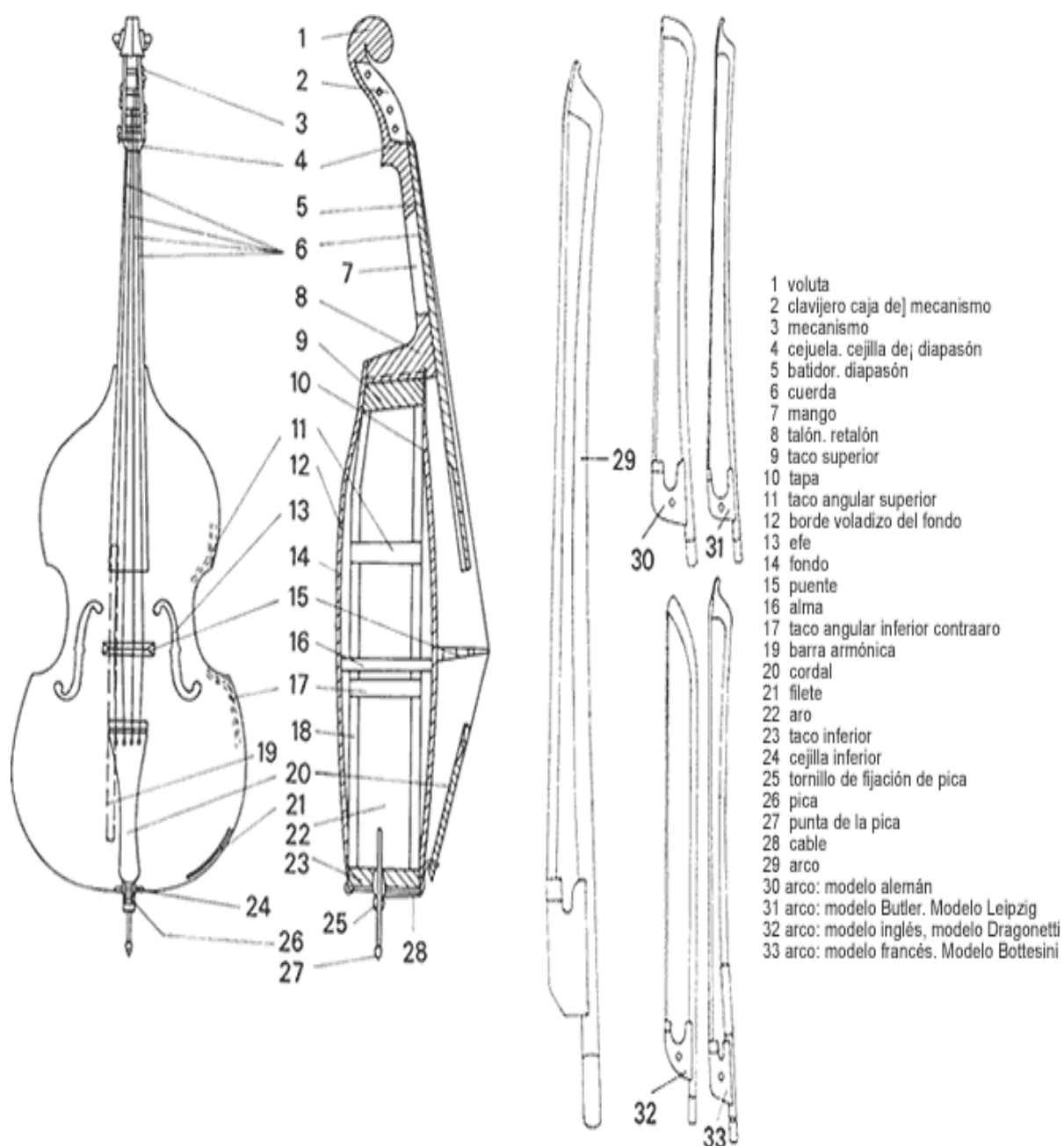
¹² GUEVARA V., Gerardo. Síntesis Histórica de la Música Ecuatoriana., 1991:



Capítulo II

El Contrabajo

PARTES DEL CONTRABAJO



13

Gráfico N° 9

¹³ Internet: <http://www.el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Contrabajo>. Consultado el 13 de diciembre de 2012; 15h00

2.1 Aspectos generales.

EL contrabajo, es el mayor miembro de la familia de las cuerdas frotadas, por este instrumento se han ocasionado enardecidas discusiones entre los expertos acerca de su origen, no existe unanimidad de criterio cuando se trata de decidir de qué instrumento deriva, siendo a partir del siglo XVIII adquirió entidad propia dentro del grupo de las cuerdas.

Sin embargo, su independencia en el ámbito musical puede considerarse ciertamente tardía en relación a otros instrumentos de cuerda. Quizá ello se deba a que, inicialmente la forma, el tamaño, la afinación de sus cuerdas e inclusive el arco, eran variables. Los luthiers se inspiraban para su construcción en diferentes modelos como lo eran: La viola da gamba, la silueta del violonchelo o una forma de pera que era una de las más características en sus inicios.

Es un instrumento musical voluminoso en tamaño. Tiene generalmente cuatro cuerdas, afinadas por cuartas ascendentes, Mi-La-Re-Sol, desde la 4ª cuerda Mi, la más grave, a la 1ª cuerda Sol, la más aguda, a esto hay que añadir que también los hay de cinco cuerdas, en los que la quinta cuerda se afina en un Do o Si más grave que la cuarta cuerda. Es el mayor y más grave de los instrumentos cordófonos, por eso, hasta tiempos relativamente recientes, muy pocas veces se lo usaba como solista.

Su efecto sonoro se produce por la vibración que se produce al frotar las cuerdas con las cerdas de un arco, aunque también pueden pulsarse con las

yemas de los dedos, para conseguir un efecto diferente, mismo que es una técnica que recibe el nombre de pizzicato.

Según algunos historiadores sus orígenes se remontan a finales del siglo XV, su forma era la del violone a corde, el miembro más grande de la familia de la viola, que tenía dieciséis cuerdas. A mediados del siglo siguiente, un intermezzo florentino, compuesto por Stiggio y Corteggia dedicaba una de sus partes a un “sottobasso di viola”, sin que pueda afirmarse correctamente, sí, se trataba de un solo de contrabajo de viola da braccio o de viola da gamba y del violone bajo, surgiendo la necesidad de un nuevo instrumento con cualidades y posibilidades técnicas más graves

Es sin duda el instrumento más grave de la familia de la cuerda desde finales del siglo XVI. El término (contrabajo) se asoció antiguamente a la tesitura de la voz humana, indicando la voz más baja del hombre, fue construido o creado para reforzar la base de la estructura armónica y ser el fundamento de toda construcción polifónica. Su función en la labor del bajo continuo fue esencial en la música barroca.

El contrabajo tuvo muchas limitaciones a lo largo de la historia debido a su gran tamaño por ejemplo en su momento, este, lo dejó al margen del cuarteto de cuerda, formado por dos violines, una viola y un violonchelo. Al punto que hubo quien afirme que al contrabajo no podía considerarse un verdadero miembro de la familia del violín.

“En el siglo XVII se presenta un ejemplar con cinco cuerdas, hombros estrechos y voluminosa panza. En aquella época predominan dos tipos de contrabajos: el uno sin trastes, con cinco cuerdas y caracol como los violines y el otro de seis cuerdas más cercano a la familia de las violas, con diapason trasteado, orificios en la tapa frontal con forma de C, con la tapa posterior plana y cabeza tallada. En 1722 se presenta un contrabajo de la familia del lirone al que llaman *accordo*. Tuvieron que pasar algunos años, para llegar hasta el siglo XIX para que adopte la forma y las características actuales, o sea una combinación de elementos propios del violín y de la viola. El contrabajo se incorporó definitivamente a la orquesta en el mismo siglo, donde desempeñaba un papel secundario: se limitaba a doblar la parte del violonchelo. Las dificultades técnicas en la interpretación derivadas de su gran tamaño y envergadura limitaron su salto a los escenarios como solista. A principios del siglo XVII, el musicólogo Michael Praetorius describió un instrumento de cinco cuerdas llamado violone, también conocido como contrabajo de viola da gamba o contrabajo de violón, parece ser el antecedente inmediato del contrabajo actual. La afinación de este enorme prototipo, que medía más de dos metros, se dice era similar a la del contrabajo actual. Los sonidos que producía eran una octava inferior a los que el intérprete leía en la partitura, particularidad que se mantiene hasta ahora. Así pues, puede afirmarse que el contrabajo deriva de una combinación de elementos propios del violín y de la viola da gamba, el primero conserva, las características aberturas de resonancia en forma de “f”, la inclinación hacia atrás del mango, el número de cuerdas, generalmente cuatro y la terminación

de caracol del clavijero entre otras características, mientras que de la viola da gamba, el contrabajo ha heredado el cuerpo con ángulos discretos, el adelgazamiento de los arcos centrales y los arcos superiores hundidos. En los siglos XVIII y XIX coexistieron tres bajos de cuerda que se presume eran afinados en la², re³ y sol³, mismos que se dice aún sobreviven en la música folclórica de la Europa del este. Los cambios e innovaciones en las características físicas que ha presentado a lo largo de su evolución del contrabajo, no se reducen únicamente al tiempo si no que se le adjudica también a la procedencia geográfica que ha marcado la existencia de diversos modelos que todavía perviven”¹⁴.

La realidad del contrabajo en el campo musical del siglo XVIII, no era por decirlo menos, muy prospera, al contrario, era insatisfactoria, y fue solamente con la aparición del maestro Doménico Dragonetti (1763-1846), que el contrabajo tomo en realidad un lugar importante en la música, cuando promovió su inclusión definitiva en la orquesta y se convirtió en el primer virtuoso de contrabajo. Durante los siglos XVIII y XIX el instrumento ganó notoriedad en los conciertos de las principales capitales europeas y pasó a ocupar definitivamente un lugar destacado en el ámbito musical gracias a las innovaciones en la orquestación llevadas a cabo por Wagner y Strauss, cuyas composiciones requerían un mayor número de intérpretes que los que había en la orquesta del siglo XVIII. En 1839, Achille Gouffé llevó el contrabajo a la Ópera de París, escribió el primer método para el instrumento cuyo número

¹⁴ Internet: <http://gpo42012.blogspot.com/2013/>; consultado el 26 de septiembre de 2013;19h30

de cuerdas se había fijado en cuatro e introdujo notables innovaciones tanto en el contrabajo propiamente dicho como en la forma del arco.

“A pesar de todo, a finales del siglo XVIII y durante todo el siglo siguiente algunos compositores depositaron su confianza en este instrumento, que se fue ganando el respeto de músicos y de público. Hubo que esperar a la segunda mitad del siglo XX para asistir al verdadero auge del contrabajo de la mano de instrumentistas, pedagogos y, sobre todo del jazz, como Ron Carter, Charlie Mingus o N.H.O. Petersen, que brindó la oportunidad de lucirse en solitario y posibilitó la adopción de nuevas técnicas interpretativas. También aparecen grandes solistas del contrabajo clásico como Gary Kart, Ludwig Streicher o Franco Petracchi”¹⁵.

2.2 Interpretación



Gráfico N° 10

La música para contrabajo se escribe en clave de fa. Para facilitar la lectura, las notas se escriben una octava más aguda que su sonido real.

¹⁵ Este apartado está basado en las siguientes fuentes: Apuntes para Contrabajo de Carlos Weiske; Yorke Complete Double Bass; Anglo Sovietic Music Press; Simandl F; Francois Rabbath, Nueva técnica del contrabajo; Miloslav Gajdos, Ejercicios para arco; Antología de Música Contemporánea de Santino Parpinelli y Edmundo Villani; esto, entre otros textos y métodos que se encuentran al alcance del autor.

El contrabajo es un instrumento de cuerda frotada, lo cual quiere decir que requiere un arco que por contacto y frotamiento, es el que hace sonar las cuerdas. No hay ningún indicio de la existencia en Europa Occidental de instrumentos de cuerda frotada en la antigüedad, lo cual ha hecho suponer a los expertos que el arco fue importado de Asia e introducido en Europa quizá por los árabes, aunque no se descarta la posibilidad de que surgiera en varias latitudes al mismo tiempo.

La evolución de los instrumentos de cuerda frotada se dio paralelamente a la del arco, que sufrió notables transformaciones a lo largo de los siglos. Una variante del arco de contrabajo presenta una peculiaridad que lo distingue del resto de los empleados para los demás instrumentos de cuerda. Parecido al de la viola da gamba, y aún hoy bastante usado, se empuña con la palma de la mano hacia arriba, el arco alemán fue popularizado por el austriaco Franz Simandl en el siglo XIX.

A pesar de lo que podría parecer dadas las dimensiones del instrumento, el arco propio del contrabajo es más corto que el utilizado para violas y violines: mide entre 70 y 72 cm. La varilla es generalmente de madera de pernambuco y las cerdas de crin de caballo.

Considerado como un chelo alto que permite otorgar más profundidad a los mismos registros, en la actualidad se asiste a un renacimiento del contrabajo. La producción musical dedicada a este instrumento adquirió, en el siglo XX, una importancia sin precedentes que indujo a la introducción de ciertas modificaciones que han llegado hasta la actualidad. Así, existen todavía

contrabajos de cinco cuerdas (en la orquesta sinfónica) impuestos por las exigencias de la música wagneriana.

En cuanto a la forma, la típica del violonchelo acostumbra a aparecer en las formaciones jazzísticas, mientras que la de pera es más propia de los solistas. El contrabajo hizo su entrada en el mundo del jazz incorporándose a la sección rítmica.

Pronto se convirtió en el pilar indiscutible en el que se sustentaban la melodía y la armonía. El protagonismo que se le había negado en la orquesta, donde durante décadas tuvo un papel secundario, le era ahora entregado sin reservas, de modo que los solos pasaron a ser parte habitual en las actuaciones. Hoy en día, el contrabajo destaca por su adaptación a todos los estilos musicales.

Rock, jazz, tango, clásica, en cada ámbito se lo ha apropiado y desarrollado técnicas de ejecución particulares. Sin embargo, la adopción del contrabajo acústico por parte de los intérpretes de rock puede calificarse de efímera o, en cualquier caso, minoritaria. La irrupción del bajo eléctrico en el panorama musical a mediados de la década de 1950 dio paso a nuevas técnicas, estilos y formas que se adaptaban mejor a ese tipo de música.

Los mayores avances técnicos y pedagógicos relacionados con el contrabajo se han desarrollado en los últimos cincuenta años. Francia, Viena, Alemania, Rumania, Italia, Estados Unidos y la República Checa se han erigido en importantes centros de la interpretación y pedagogía contrabajística.

En muchos casos, el progreso ha ido de la mano de la investigación y práctica de nuevos recursos tímbricos obviados hasta ahora. En otros, ha sido la diversidad que ha enriquecido el mundo del instrumento y ha logrado que el “gigante de la cuerda” tenga el éxito obtenido.

2.3 El Arco



Gráfico N° 11

Como es de esperarse existen un sin número de afirmaciones, todas de cierta manera acertada, pero a mi criterio se considera como más importantes los siguientes:

“Es el elemento imprescindible para producir el movimiento vibratorio de las cuerdas, frotándolas, y generando de esta forma el sonido. De ahí proviene que este tipo de instrumentos sean llamados instrumentos de arco. Se ha dicho que fue Tartini quien yendo mucho más allá, llegó a atribuir categoría de instrumento al arco, con el cuerpo del instrumento como elemento accesorio. Efectivamente, es muy cierto que el cuerpo del instrumento produce los sonidos, pero lo que es la música, en realidad, se crea con el arco. Conocido en oriente desde la antigüedad, el arco estaba constituido en sus orígenes por

una caña flexible de bambú encorvada por la tensión de una mecha de crines vegetales toscamente atada a sus extremos. Fue introducido en Europa por los árabes hacia el siglo VIII fecha de la invasión de España por parte de los árabes, pero es a partir del siglo IX cuando se lo conoce incorporado a los instrumentos considerados precursores de los de la familia del violín, como son la lira y el rebeco. A comienzos de aparecer la familia del violín, en el siglo XVI, los arcos se veían curvados hacia fuera, de distintas longitudes, aunque más bien cortos, y de peso variable. Es con el paso del tiempo que las características y elementos del arco ha ido evolucionando, muchas veces respondiendo a sugerencias de los grandes instrumentistas, hasta llegar al modelo actual, donde está sujeto a normas bastantes estrictas en lo concerniente al peso, resistencia, flexibilidad, longitud y equilibrio. La tensión del arco en los siglos XVI y XVII, (corto, ligero y muy flexible), se regulaba oprimiendo la mecha con los dedos contra la vara, o interponiéndolos entre ésta y las cerdas. Al final del XVII, la vara iba aparejada con una especie de cremallera y la tensión se graduaba sujetando a cualquiera de las muescas una brida de metal fijada al talón, que ya se había convertido en movable. Los arcos del siglo XVIII anteriores a Tourte, eran en general más ligeros y más flexibles que el arco moderno, con el centro de gravedad más cerca de la mano del intérprete. Estos factores contribuyeron a un estilo de articulación más ligero en la técnica de ejecución de esa época que es el que ha prevalecido desde entonces.

Como los arcos se hicieron cada vez más cóncavos a partir de 1750, se necesitaba una punta más pronunciada. Corelli (1700) hizo el arco más recto

y estableció modificaciones en el talón introdujo el tornillo tensor, aunque algunos autores le atribuyen este invento a Tartini (1740) le dio más longitud al arco y también atenuó la curvatura, y con Cramer (1770) que introdujo cambios en la punta y en el talón, ya se ve el arco totalmente rectilíneo. Es decir, que hasta finales del siglo XVIII, las características de los arcos no cesaban de variar, pero iban perdiendo de una manera definitiva su curvatura tradicional abierta hacia afuera. En aquellos momentos surge Tourte (1747/1835) que está considerado por todos como el creador del arco moderno, porque fue, influenciado por Viotti el que estableció definitivamente la longitud de la vara, determinó la fórmula para la curvatura del arco actual, definió sus gruesos e ideó el sistema de fijación de las cerdas a la nuez. Además, después de muchos ensayos con distintas clases de madera, designó aquella que todavía hoy en día se tiene como la más apropiada para los arcos, que es la madera de Pernambuco.”¹⁶.

Lo que no hay que olvidar acerca del arco de contrabajo, es que aunque tomó cosas de los demás arcos de la familia del violín, (como la introducción del tornillo tensor, fijación de las cerdas a la nuez y a la vara, curvatura hacia fuera), esta quizás fueron tomadas un poco más tarde que en los demás instrumentos, el arco del contrabajo tuvo una evolución distinta y además algo más tardía, debido sobre todo a las características extraordinarias del instrumento que nos ocupa, así como una evolución hacia dos tipos de arco distintos, como son los conocido popularmente como arco de escuela francesa y arco de escuela alemana.

¹⁶Internet: <http://ninfade.blogia.com/temas/contrabajo.php> consultado el 03 de agosto de 2013; 15h30

Entre los arqueteros o constructores de arcos más renombrados, encabezados por el mismo Tourte, se encuentran Voirin, Dodd, Vuillaume, Sartory, Peccate, Vigneron, Bazin, Hill, Lupot, Lafleur, Tubbs, Bausch, Knopf, Pfretschner. Esta relación de arqueteros, se refiere únicamente a los arcos en su visión más amplia, y no a los de contrabajo.

“La estructura de un arco moderno contiene como elementos esenciales vara de madera, que es delgada, la mecha de cerdas, la nuez y el tornillo de tensar (estas no son todas las partes del arco). En cuanto a la elasticidad y equilibrio tan indispensables, son siempre fruto de la habilidad y talento del arquetero, porque dependen de afinamientos y retoques de los gruesos y de la curvatura que aquellos deben de realizar personalmente, como trabajo último de cada pieza una vez montada, proporcionando al arco una gran sensibilidad para vibrar en perfecto sincronismo con las cuerdas. Las medidas y el peso aproximado para el arco de contrabajo, son: 71 cm. para el arco francés, con un peso aproximado de 150 gr y 77 cm para el arco alemán o Simandl, con un peso aproximado de 160 gr. (Hay que tener en cuenta que el tornillo tensor del arco alemán, es mucho más largo que el del arco francés). Al igual que sucede con los instrumentos, los arcos también los hay de distintos tamaños, hay uno adecuado para cada edad y estatura. Siempre conviene que el arco que se utilice, sea el apropiado a la extensión del brazo del intérprete.”¹⁷.

Como se ha mencionado anteriormente, la madera que se utiliza para la construcción de un arco de calidad, es la de Pernambuco (Brasil), que se

¹⁷ Internet: <http://ninfade.blogia.com/temas/contrabajo.php> (El arco del contrabajo parte I) consultado el 23 de agosto 2013; 15h00

distingue por ser excepcionalmente resistente y flexible. Estas particularidades de la madera son las que exige un buen arco, que además de poseer la fuerza necesaria sea lo bastante dúctil y manejable para ofrecer una extensa riqueza de acentos, inflexiones y matices, apto para extraer el mejor provecho de toda la diversidad de golpes de arco.

La vara, que ha de presentar siempre la curvatura propia de los arcos debe, no obstante, parecer totalmente recta observándola desde encima en toda su longitud. En cuanto a su perfil, puede ser de forma redondeada o adoptar un tallado octogonal. Algunos arcos con aristas, tienen a menudo estriada la longitud de cada una de las caras, con lo cual, sin aumentar su peso, la vara resulta más resistente y flexible.

El máximo grosor de la vara, que está en la parte del talón, va disminuyendo hacia la punta, donde la madera presenta un acabado con más cuerpo que conforma la cabeza del arco (punta). Esta parte sirve para sujetar la mecha y para crear la distancia entre la vara y las cerdas, a fin de que al oprimir el arco sobre las cuerdas pueda recibir cualquier grado de presión conveniente, sin que la madera de la vara llegue a establecer contacto con las cerdas. La cabeza del arco tiene entallada una cavidad en la que se introduce y asegura la mecha, atada con lacre y engastada con un taquillo de madera.

“Para reforzar la cabeza y dejar el enclavamiento bien pulido y acabado, éste se recubre con una doble plaquita de marfil sobre ébano, en la que un pequeño orificio da salida a las cerdas con su forma aplanada. La plaquita ofrece un acabado con un pequeño saliente, que además de proporcionar un

carácter airoso, es de mucha importancia para la buena conservación de la punta. Las cerdas son pelos largos, gruesos, ásperos y duros que se obtienen de las crines de la cerviz y la cola de caballos sementales blancos, principalmente de Canadá y Siberia (algunas veces se utilizan los de pelo negro, pero éstas cerdas dan un sonido menos íntimo y más áspero, aunque tienen sus defensores, sobre todo para tocar en orquesta). Las crines de caballo empezaron a usarse en el siglo XIII, cuando se advirtieron sus extraordinarias cualidades de adherencia y mordiente sobre la cuerda, proveniente de sus diminutas aristas, que actúan a modo de dientes de sierra. Estas virtudes se ven incrementadas al untar las cerdas con petz (resina), que es una resina que se obtiene por destilación de la esencia de trementina y que actúa también como lubricante. La aplicación de la resina se debe de efectuar asignando a las cerdas la cantidad precisas, porque un exceso de adherencia restará ligereza y producirá una sonoridad áspera, y con poca resina, el arco resbalará y emitirá un desagradable sonido. Al aplicar la resina, no apretar demasiado, porque esto puede producir un desgaste innecesario de las aristas rugosas de las cerdas. Las cerdas de un arco, en número aproximado de 200, deben de ser renovadas según el volumen de trabajo que soporten, porque su rugosidad sufre un desgaste que les resta eficacia. Además, cuando un arco está guardado demasiado tiempo sin usar, las cerdas se deterioran porque se trata de una materia orgánica, también son muy sensibles a los cambios de

Para regular la tensión de las cerdas, la nuez puede correrse en ambos sentidos por medio de un tornillo que actúa dentro de una cavidad abierta en

el interior de la vara. Las espiras de este tornillo vienen a introducirse en una pequeña pieza hueca fijada a la nuez, que se aloja dentro de aquella cavidad, a través de un orificio abierto en la madera. Haciendo girar el botón del tornillo, la tirantez de la mecha puede graduarse, modificando el emplazamiento de la nuez mientras que la longitud de las cerdas permanece invariable. El cuerpo de la nuez suele ser de ébano otras veces de marfil o carey. Tanto la plaquita que en su parte inferior recubre el emplazamiento de la mecha, como el ojo que adorna los laterales, suelen ser de nácar, para embellecer más la nuez, puede llevar artísticas incrustaciones, y las aplicaciones metálicas suelen ser de plata o incluso de oro.

2.4 Efectos de color y efectos de arco.



Gráfico N° 12

La profundidad que caracteriza al instrumento adquiere un matiz áspero al utilizar el arco, lo que permite conseguir unos peculiares efectos sonoros de los que compositores de todas las épocas han sabido sacar buen partido: truenos, el pesado caminar de un elefante (El carnaval de los animales, de Camille Saint-Saëns), situaciones misteriosas, inquietud (en la ópera Otello, de Giuseppe Verdi), pero también dulzura y lirismo. Las posibilidades tímbricas del contrabajo son infinitas.

Aunque no es lo habitual en el repertorio clásico, el contrabajo puede también tocarse en pizzicato, técnica más propia del jazz que consiste en pulsar las cuerdas con las yemas de los dedos. Esta modalidad de interpretación se traduce en notas más llenas, indicadas para sostener la sección rítmica de ciertas formaciones.

La influencia del arco es tan grande y las posibilidades de obtener todo cuanto un instrumento sea capaz de ofrecer en matices y sutilezas de expresión y en amplitud y transparencia de sonido, que su importancia se considera a menudo equiparable a la del mismo instrumento.

Sobre los golpes de arco vale la pena exponer un pensamiento general antes de empezar a hablar de ellos y es que por tan solo el hecho de ser instrumentista de cuerda formamos parte de un todo y no hay nada que nos diferencie de un violinista, aclarado ese punto los golpes de arco son: “Detache, Legato, Stacatto, Stacatto Volante, Spicatto, Sautille, Viotti, Richochet,”¹⁸.

Existen otros golpes de arco que al final resultan ser combinaciones como por ejemplo el Viotti o Ricochet que es una combinación de ligado -Stacatto y Spicatto, también hay golpes con variaciones de golpes básicos por ejemplo el Sautille es una variedad más veloz del Spicatto pero hay quienes lo ven como un variedad del Detache.

¹⁸ Stezenko: Los Golpes de Arco, Metodología de la Enseñanza del Violín.

Ahora bien, la verdad es que hasta el momento, no se ha localizado un método específico que hable de los golpes de arco para contrabajo y entonces solo cabe acudir a ciertos textos de violín y a la experiencia del instrumentista, de lo que se conoce ninguno de los maestros de contrabajo del país han recibido una instrucción precisa al respecto, rescatando únicamente los golpes Spicatto, Detache y Legato.

Vale la pena aclarar que algunos golpes de arco de violín no se adaptan bien y la técnica, en sí, no se adapta bien al contrabajo. Los nombres son iguales, pero la ejecución cambia un poco.

Este tema, es claramente una cuestión técnica y es posible que se torne dificultoso de explicar, la idea del sonido y como tiene que ser ejecutado.

A medida de lo posible, a continuación se intentará explicar algunos golpes de arco que a criterio del investigador dan la oportunidad de tocar una gran parte del repertorio contrabajístico.

Ligadura.- Es cuando dos o más notas se tocan con la misma arcada y en la misma dirección sin interrupción, Legato es la palabra en italiano para ligado o conectado.

La principal característica es la suavidad para empezar y conectar la siguiente nota.

Generalmente hay una reverberación al terminar la primera nota cuando el sonido de la segunda empieza. Se pueden usar varias notas sobre el mismo arco también.

Detache.- Es una palabra en francés que significa separar, también se puede llamar "Non-Legato". En esta articulación, el sonido empieza gentilmente, pero es separado por un pequeño espacio entre nota y nota. La separación ha de ser tan pequeña que tan solo tiene que escucharse un poco de reverberación.

El significado de Portato es "cargar o llevar por encima". El Portato está diseñado para unir la diferencia de sonido entre el Legato y el Detache. Tiene elementos de ambos.

El sonido empieza más abrupto que en el Legato, pero es menos que el Detache. No se debe confundir con Detache ligado o un Marcato ligado.

El significado de Marcato es obvio. En la música el sonido tiene que empezar abrupto. (marcato)

Tiene que ser fuerte y enérgico y es aplicable a cualquier tipo de dinámica de piano hasta forte.

Spicatto.- El término se refiere más a la técnica, pero produce una articulación característica. Se podría definir como un Marcato ligero. El sonido se produce al hacer rebotar el arco en las cuerdas y la duración del sonido es muy corta, puesto que es rápido. Se parece un poco al pizzicato.

Martele.- En español significa martillar. Es un golpe de arco duro, con un ataque agudo producido al golpear la cuerda de manera contundente.

Esforzando.- Es la articulación más fuerte que hay, y significa atacar poderosamente a la cuerda, regresando a la dinámica propuesta ¹⁹.

La importancia que poseen, los efectos de arco anteriormente expuestos, radica en que los estudiantes, para los cuales está dirigido el presente trabajo, además de tener la posibilidad de ejecutar música nacional en el contrabajo en calidad de solista es que además el presente sea un texto de consulta de temas específicos del contrabajo, texto que por su escases, no es de fácil acceso para los estudiantes de contrabajo de nuestro medio, además es imprescindible contar con este tipo de conocimientos para facilitar la ejecución, no solo de los temas que a continuación se expondrán en el presente trabajo, sino también de todas las obras sinfónicas o solos que a futuro el estudiante pueda ejecutar.

¹⁹ Op. 14. ibídem.

CAPITULO III

ADAPTACIÓN DE LAS OBRAS

3.1 Pasillo “Reír Llorando”.

La presente adaptación se basa en la versión para guitarra realizada por el maestro Julio Mosquera, misma que presento a continuación:

Reir Llorando

Arreglo: Julio Mosquera

Carlos Amable Ortiz

Guitarra

$\text{♩} = 112$



arm 12

arm 12

Gráfico N° 13

3.1.1. Generalidades

Pasillo ecuatoriano, quizás uno de los más difíciles de interpretar y que resalta la presencia del requinto (en la primera versión) que es básico en la música del Ecuador, Es uno de los primeros pasillos instrumentales y lo compuso Carlos Amable Ortiz y gracias a su dificultad es posible que esta sea una de las adaptaciones más apreciadas de este trabajo.

TITULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA	TONO
Reír Llorando	Pasillo	3/4	Parte A	E M
			Parte B	C M

Cuadro N° 1

Además, en el desarrollo de la obra se intercalan otros componentes:

Ornamentaciones melódicas y Estructuras rítmicas tradicionales.

3.1.2 Textura, Estilo y Movimiento

3.1.2.1 Textura

El presente pasillo presenta la textura de Melodía Acompañada, como su nombre indica, está formada por una línea melódica principal que es acompañada por el piano que ejecuta melodías y acordes complementarios. En esta textura existen múltiples voces como en la polifonía pero sólo una, la melodía, destaca de manera prominente y las otras forman una base de acompañamiento armónico.

3.1.2.2 Estilo

Se encuentra enmarcada en el estilo de música tradicional o música folklórica es el último de los tres grandes estilos musicales y se diferencia tanto de la música docta como de la música popular. Aunque hoy día ya se la puede ver incluida en los programas de algunos conservatorios. Anteriormente esta era transmitida de generación en generación, como una parte más de la cultura de un pueblo.

Se utilizan ornamentaciones melódicas y estructuras rítmicas tradicionales.



Gráfico N° 14

3.1.2.3 Movimiento

El pasillo, durante algún tiempo fue escrito únicamente en un solo movimiento, no obstante, en la actualidad algunas obras rompen este esquema. El pasillo “Reír Llorando” encontramos que el tiempo permanece contante, con una diferencia de la primera parte con la segunda, donde el virtuosismo y la presencia de semicorcheas dan la sensación de movimiento en contraste a las corcheas de la segunda parte. Ubicándose así en un rango alto de dificultad para cualquier instrumento. El tempo original de la obra es de 138 la negra.

ESTRUCTURA	TEMPO
Parte A	Allegro
Parte B	

Cuadro N° 2

Para realizar la presente adaptación para contrabajo se ha considerado las propiedades especiales del instrumento, tales como: El tono, el timbre musical y el rango dinámico y los tonos disponibles, facilitando al contrabajista la digitación que a criterio del autor es la más conveniente y eficaz a la hora de ejecutar la presente adaptación. En este caso y con especial cuidado esta obra fue escogida con la finalidad de mostrar al contrabajo como un instrumento virtuoso y que a pesar de su tamaño es posible solucionar problemas de posición y digitación para conseguir el resultado deseado.

El esquema rítmico empleado es el siguiente:

[illegible]

Gráfico N° 15

3.1.5.1. Forma

La obra tiene dos partes A y B, y coda (bipartita).

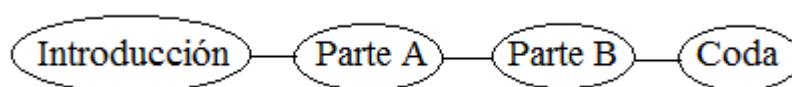
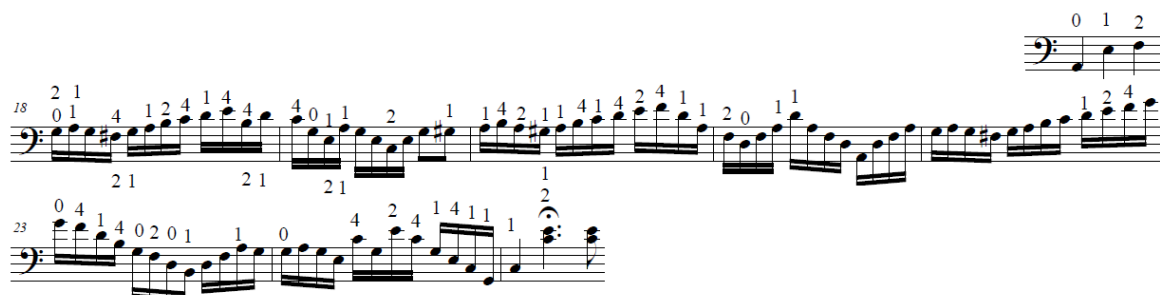


Gráfico N° 16

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The music is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Breath marks (curved lines) are placed above measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15. Measure numbers 1 through 16 are printed below the staff. The score concludes with a final double bar line in measure 16.

Parte A:



Parte B:



Coda:



Pablo Rafael Guzmán Romero

3.1.5.2 Armonía, Motivos generadores

La obra se encuentra escrita en la m, utilizando una armonía funcional consonante en la que predominan los grados tonales como son: I-III-IV-V-VII, existen también procesos transitorios de modulación hacia el relativo mayor por ciclo de quintas.

3.1.5.2.1 Introducción: Allegro

Armonía:

N° Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Cifrado		EM		a m		E M		a m
Grados		V		I		V		I

Cuadro N° 3

En el estribillo encontramos I-V grado característico de la música nacional en especial del pasillo ecuatoriano en donde se inicia la obra con la tónica y dominante dando claramente la tonalidad al oyente.

3.1.5.2.2 Parte A: Allegro.

Armonía:

N° Compás	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Cifrado	am	C M		d m		G M		a m	
Grados	I	III o I rm		IV		VII o rm		I	

Cuadro N° 4

Una modulación transitoria a su relativa mayor Do M desde el I grado de la tonalidad original la m, modulando con el V grado de la relativa mayor, para regresar a la tonalidad inicial la menor.

3.1.5.2.3. Parte B: Allegro

Armonía:

N° Compás	41	42	43	44	45	46	47	48
Cifrado	CM	E M		a m		E M		a m
Grados	III o I rm	V		I		V		I

Cuadro N° 5

Secciones moduladoras, en las cuales se utiliza el I grado de la relativa mayor, a los cuales se modulará la parte B de la obra. Comienza en tono de C mayor (anteponiendo el am, compás 39,40).

3.1.5.2.4 Motivos generadores

Motivo de la Introducción: (compas 1,2)



Gráfico N° 21

Motivo Parte A: (17,18)

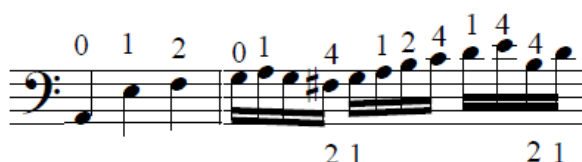


Gráfico N° 22

Motivo Parte B: (42,43,44)

Gráfico N° 23

Motivo Coda: (82,83)

Gráfico N° 24

3.1.6 Análisis de Adaptación

En principio se planteó la posibilidad de re-armonizar las obras, lamentablemente después de realizar dicha re-armonización los resultados obtenidos no fueron los deseados ni los esperados, entonces se decidió realizar las presentes adaptaciones con la armonía original. En éste pasillo no fue necesario realizar mayores cambios melódicos, solamente, por la existencia de intervalos muy grandes, se busca la manera de facilitar la ejecución para el contrabajista en los diferentes pasajes de la obra, por ejemplo utilizando dobles cuerdas en terceras para que conjuntamente con el acompañamiento del piano formen el acorde, terceras que son posibles de ejecutar con las digitaciones planteadas en éste trabajo, además se procuró que los intervalos no sean muy distantes examinando la comodidad en la posición y de esta manera evitar en lo posible la desafinación por causa de

cambios de posición, esto se logró buscando mantener en la melodía los grados conjuntos. La mayoría de las actuales adaptaciones para contrabajo se han realizado sin la partitura original ya que se considera que es más productivo, a la hora de realizar la adaptación de una obra, que se la haga sin tener la base de una partitura para así tener mayor libertad de buscar las mejores opciones que faciliten la ejecución de la obra en el contrabajo. Además el mayor aporte que se presente son sin duda las digitaciones propuestas, ya que se considera que son las más adecuadas y convenientes para facilitar y sostener la afinación. Esto para todas las 10 adaptaciones presentadas en este trabajo.

Reír llorando para contrabajo, se encuentra en la misma tonalidad que la versión que fue tomada como base, esta fue una versión del músico ecuatoriano Ecuador Pillajo misma que la presentó en el programa la hora nacional.

Se recomienda que éste pasillo sea interpretado en una velocidad máxima de negra=132, mantener la rigidez de la quinta posición el mayor tiempo posible (cuando la melodía así lo requiera) porque en esta posición tenemos la posibilidad de tener una afinación constante y sostenida. En los pasaje más veloces ubicamos cuerdas abiertas, esto es poco común ya que es recomendado evitar las notas al aire pero en este pasaje tenemos dos razones para haberlas ubicado, la primera por las distancias de los intervalos, ya que sería físicamente mucho más dificultoso realizarlo con notas pisadas, y la segunda porque estas notas al aire son tomadas como base de afinación para el resto. Con la ayuda de la técnica de expansión de la posición y la digitación

sugerida el resultado final será que los pasajes veloces serán claros y afinados, las dobles cuerdas están escritas manteniendo el dedo 1 la mayor parte del tiempo en la primera cuerda para tener la facilidad de movimiento de las terceras según sea el intervalo, garantizando la afinación y una postura adecuada del contrabajista. Además en el transcurso de la esta, jugamos con las escalas, lo que se ve reflejado en la variación del tema B, este es el pasaje de mayor dificultad técnica ya que la tesitura llega al re sobreagudo (en el registro del contrabajo), las notas y la digitación fueron diseñadas para que las notas que anteceden a éste Re sean notas propias de la escala de la menor melódica, dando como resultado un salto de tan solo una cuarta. lo que facilita el pasaje, para terminar se considera importante dejar en la retina del oyente el timbre característico del contrabajo y para conseguirlo ubicamos la melodía en el registro medio bajo del instrumento, en donde destaca dicho sonido característico. En relación a las indicaciones se explica que la digitación se encuentra en la parte superior del pentagrama y que el número que se encuentra en la parte inferior del mismo indica cuerda y no la posición como se acostumbra señalar.

3.2 Pasillo “Pasional”

La presente adaptación se encuentra basada en variadas fuentes de información, sin embargo el arreglo del maestro Homero Hidrobo fue de trascendental importancia.

Pasional
Pasillo
Enrique Espín Yépez
Arreglo: Homero Hidrobo

6ta. en RE
Intr. muy libre
♩ = 70



4

7

12

16

20

Harm.

A Tempo
♩ = 66

Harm.-----

Gráfico N° 25

3.2.1 Generalidades

Un pasillo cuya letra es melancólica, es romanticismo puro, y la música tiene un cambio de ritmo que vuelve más cadencioso el tema, lo que le imprime cierto aire de tensión, mismo que permite en el contrabajo demostrar las varias posibilidades que este nos permite.

TÍTULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA	TONO
Pasional	Pasillo	3/4	Parte A	g m
			Parte B	F M

Cuadro N° 6

El desarrollo de la obra se intercalan otros componentes: Ornamentaciones melódicas y Estructuras rítmicas tradicionales.

3.2.2 Textura, Estilo y Movimiento

3.2.2.1 Textura

Este pasillo presenta la textura de Melodía Acompañada, en la que el contrabajo ejecuta una línea melódica principal que es acompañada por el piano que es el encargado de ejecutar melodías y acordes complementarios. Este pasillo cuenta con ligeras modificaciones, y se puede decir que es un tanto homofónico y en pequeños pasajes de esta obra se encuentra también polifonía.

3.2.2.2 Estilo

La presente obra se encuentra enmarcada en el estilo de música tradicional o música folklórica. Se utilizan ornamentaciones melódicas y estructuras rítmicas tradicionales mismas que se presentan a continuación.

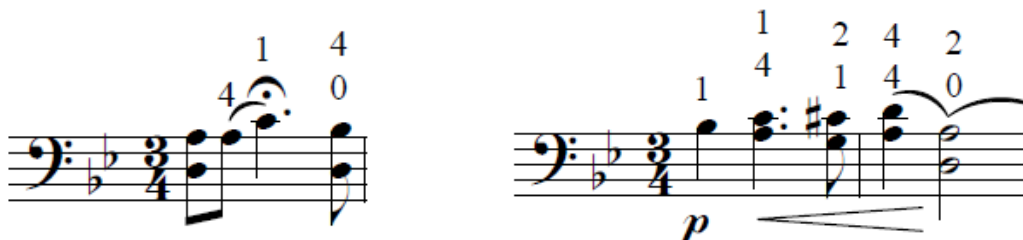


Gráfico N° 26

3.2.2.3 Movimiento

El pasillo, en su mayoría fue escrito únicamente en un solo movimiento, no obstante, en obras como esta, se rompe este esquema. En el pasillo “Pasional” existe un marcado cambio de tempo de la primera parte con relación a la segunda, dándole una aire de contemporaneidad y elegancia. A criterio del investigador esta adaptación se la considera con de un alto grado de dificultad.

En la parte A el tempo original de la obra es de un A velocidad de negra=80 y la parte B de negra=132.

ESTRUCTURA	TEMPO
Parte A	Andante
Parte B	Allegro

Cuadro N° 7

3.2.3 Instrumentación

Contrabajo solo con acompañamiento de piano, considerando las propiedades especiales y características del instrumento, tales como el color y timbre, se tomó la determinación que este sea el encargado de ejecutar la melodía principal.

3.2.4 Esquema Rítmico

El esquema rítmico empleado es el siguiente:

Rítmica empelada:



Gráfico N° 27

3.2.5. Análisis Estructural

3.2.5.1. Forma

La presente obra tiene dos partes A y B, (bipartita).

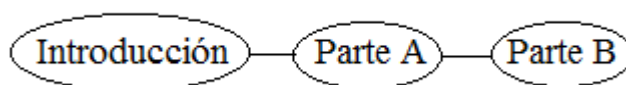


Gráfico N° 28

Introducción:

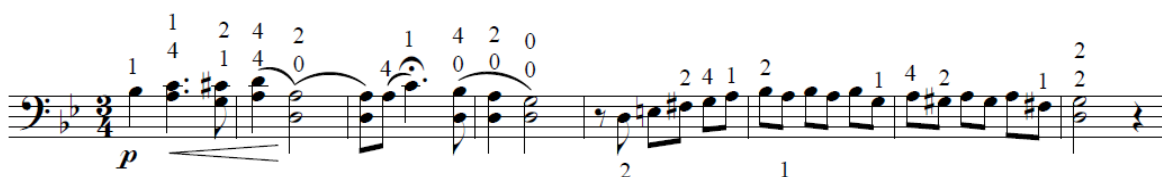


Gráfico N° 29

Parte A:

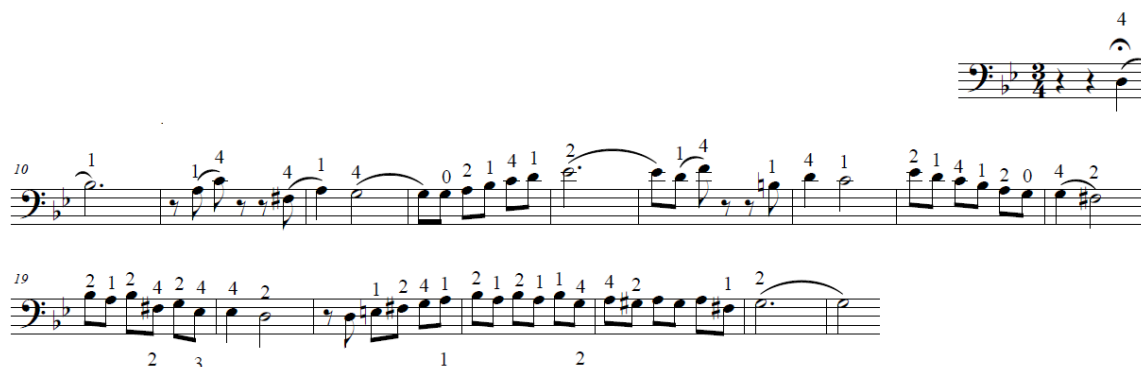


Gráfico N° 30

Parte B:



Gráfico N° 31

3.2.5.2 Armonía, Motivos generadores

La obra se encuentra escrita en sol m, utilizando una armonía funcional consonante en la que predominan los grados tonales como son: I – IV-V tanto de la tonalidad como de su relativa mayor.

3.2.5.2.1 Introducción: Andante

Armonía:

N°	1	2	3	4	5	6	7	8
Compás								
Cifrado	Eb M	D M		g m			D7 M	g m
Grados	VI o V RM	V		I			V	I

Cuadro N° 8

En los primeros compas de la obra como es característico de la música tradicional ecuatoriana encontramos el V grado de la relativa mayor, para en el segundo compas tener la dominante de la tonalidad menor misma que suspende la armonía por dos compases hasta la tónica de su tonalidad sol m.

3.2.5.2.2.- Parte A: Andante

Armonía:

N° Compás	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Cifrado	g m		Eb M/ a m	E M	g m			c m		D M	Eb M	g m
Grado	I		VI /VII	VI o V RM	I			IV		V	VI	I

Cuadro N° 9

La parte A partimos de a tonalidad por dos compases, después sexto grado y en el mismo compas un cambio de acorde que en secuencia de quintas direccionan hacia el quinto grado de la relativa mayor y de la misma manera a la tonalidad, durante la obra se utiliza I, III, IV, V, VI, VII

3.2.5.2.3 Parte B: Allegro-Moderato

Armonía:

N° Compás	42	43	44	45	46	47	48	49
Cifrado	F M		Bb M		D M		g m	
Grado	VII		III		V		I	

Cuadro N° 10

3.2.5.2.4 Motivos generadores

Motivo de la Introducción:



Gráfico N° 32

Motivo Parte A:

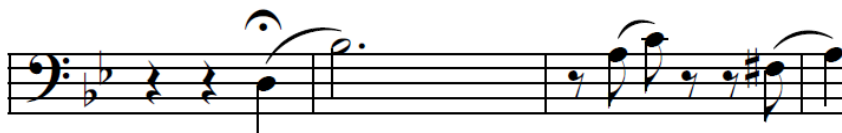


Gráfico N° 33

Motivo Parte B:



Gráfico N° 34

3.2.6 Análisis de Adaptación

Por razones de tesitura se modificó la tonalidad a sol menor, siendo originalmente en la menor la tonalidad de la versión en la cual se basó esta adaptación.

Se recomienda que el tempo de la parte A sea un andante a una velocidad no menor de negra=92, y la parte B a negra=144.

El contrabajo interpreta la melodía en la introducción con dobles cuerdas que serán ejecutables con mayor facilidad si se aplica la extensión de posición, estas están combinadas en la primera y segunda cuerda porque estas son las que poseen más brillo y al ser las más agudas del instrumento se puede apreciar con mayor claridad la melodía, al iniciar el tema A se ubicó un calderón que sirve para que el instrumentista de la señal de preparación al músico que lo acompaña, se combinan cuerdas abiertas con notas pisadas por ejemplo en el compás 12 y trece donde el mismo sol se lo toca la primera vez con dedo 4 y la segunda cuerda al aire para facilitar la escala que sigue a continuación en esta adaptación de Pasional se considera como principal herramienta la técnica de extensión, para que la mayoría de la ejecución en esta obra sea realizada en la primera cuerda. La segunda parte en el arpeggio de fa M 7 que está compuesto por intervalos que en el contrabajo en particular se encuentran alejados, las digitaciones ofrecidas recomiendan trabajar este pasaje por posición y no por extensión.

3.3 Sanjuanito “Penas Mías”

Durante el desarrollo de la investigación no se consiguió versión escrita alguna del sanjuanito Penas Mías sin embargo la presente está basada en la versión del maestro Marcelo Sánchez que fue encontrada en youtube.

3.3.1 Generalidades

En este tema se recoge la creatividad del pueblo ecuatoriano para exaltar la alegría con el sentimiento andino y la riqueza de nuestros ritmos, toda la fuerza telúrica y la idiosincrasia del júbilo, el amor y la picardía de sus

motivos musicales que incitan a todo quien interprete este sanjuanito a transmitir sus querencias hacia el público universal que tiene la posibilidad de escuchar. Con la adaptación de esta obra para contrabajo y piano, se muestra el claro compromiso de transmitir, conservar, preservar y difundir los valores tradicionales de nuestra cultura.

TÍTULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA	TONO
Penas Mías	Sanjuanito	2/4	Parte A	e m

Cuadro N° 11

En el desarrollo de la obra se intercalan otros componentes:

Ornamentaciones melódicas y estructuras rítmicas tradicionales.

3.3.2. Textura, Estilo y Movimiento

3.3.2.1. Textura

El Sanjuanito “Penas mías” presenta la textura de Melodía Acompañada, en la que el contrabajo ejecuta una línea melódica principal que es acompañada por el piano encargado de marcar el ritmo y la armonía en la obra, como penas mías consta de un solo movimiento como recurso enriquecedor, utilizaremos la imitación a la octava (arriba), es decir una copia idéntica de la melodía principal, pero con un cambio al registro agudo.

3.3.2.2. Estilo

La presente obra se encuentra enmarcada en el estilo de música tradicional o música folklórica. Se utilizan ornamentaciones melódicas y estructuras rítmicas tradicionales.

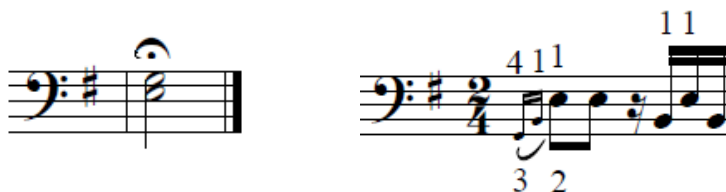


Gráfico N° 35

3.2.3. Movimiento

Consta de un solo movimiento y su tempo original es de 116 la negra.

ESTRUCTURA	TEMPO
Parte A	Moderato

Cuadro N° 12

3.3.3. Instrumentación

Contrabajo solo con acompañamiento de piano. El sanjuanito, cuando es tocado por los instrumentos de cuerda, utilizando el recurso del rasgueo, se dice que se lo hace para reemplazar a los instrumentos de percusión, tratando de generar más ritmo y movimiento, originalmente fue concebida para ser ejecutada con guitarras.

3.3.4.- Esquema Rítmico

El esquema rítmico empleado es el siguiente:

Rítmica empelada:

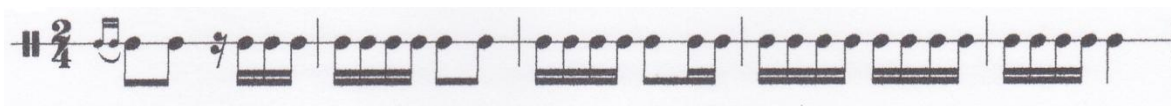


Gráfico N° 36

3.3.5. Análisis Estructural

3.3.5.1. Forma

La presente obra tiene tan solo una parte (mono-partita):

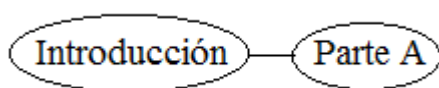


Gráfico N° 37

Introducción:



Gráfico N° 38

Parte A:



Gráfico N° 39

3.3.5.2 Armonía, Motivos generadores

La obra se encuentra escrita en mi m, utilizando una armonía funcional consonante en la que predominan los grados tonales como son: I - V.

3.3.5.2.1 Introducción: Moderato

Armonía:

N° Compás	1	2	3	4
Cifrado	e m	HM/mi m	e m	HM/e m
Grado	I	V/I	I	V/I

Cuadro N° 13

En penas más encontramos como característica principal las repeticiones de un tema por esta razón la base armónica de la obra se limita a I y V grado siendo esta su armonía constante durante toda la obra.

3.3.5.2.2.- Parte A: Moderato

Armonía:

N° Compás	9	10	11	12
Cifrado	e m	hm	e m	h m
Grado	I	V	I	V

Cuadro N° 14

3.3.5.2.3 Motivos generadores

Motivo de la Introducción:



Gráfico N° 40

Motivo Parte A:*Gráfico N° 41***3.3.6 Análisis de Adaptación**

En este sanjuanito no fue posible realizar cambios armónicos ya que al realizarlos el resultado no fue el esperado, se recomienda que este sanjuanito sea ejecutado en un velocidad no menor de 108 la negra, ya que perdería su espíritu festivo, la presente adaptación se encuentra en la tonalidad de mi m y la versión del músico ecuatoriano Marcelo Sánchez encontrada en You Tube que fue tomada como base, está en fa menor, y como se mencionó anteriormente se considera que es más productivo para hacer una adaptación el no tener una partitura para buscar las mejores opciones que faciliten la ejecución de la obra en el contrabajo, las razones para realizar este cambio de tonalidad fueron inicialmente de tener comodidad en la de posición, asegura la afinación, y también por la tesitura ya que por ejemplo, en el compás trece si se mantuviera la tonalidad original se tendría que tocar un La en séptima posición, realizando un peligroso salto de tercera a séptima posición, mientras que en la tonalidad propuesta (mi menor) este La se convierte en Sol, que lo podemos tocar con armónico en la cuerda del mismo nombre con lo que se asegura la afinación y nos facilita el salto de posición.

En la introducción, ocupamos la media y primera posición. Durante la ejecución de toda la obra se ocupará técnica mixta es decir de extensión y posición en diferentes pasajes esto según la velocidad y dificultad de los

mismos, así se lo observa por ejemplo en el compás 18 que se encuentra en cuarta posición y tenemos un salto de octava y entonces es cuando se recurre a la cuerda abierta de sol para saltar al armónico una octava ascendente ocupando así la técnica de posición y extensión en el mismo compas.

3.4 Albazo “Morena la Ingratitud”

De este al bazo tampoco fue posible ubicar partitura alguna por lo que la presente está basada en la versión de Carlota Jaramillo misma que fue localizada en video en youtube.

3.4.1 Generalidades

Un hermoso Albazo Ecuatoriano, quizás uno de los que presenta mayor necesidad de expresión encontrando así una dificultad extra en la interpretación, ya que tiene a su haber interpretaciones magistrales como las de Carlota Jaramillo, Paulina Tamayo entre otros. La melancolía que se encuentra en su texto y el trinar de las guitarras, le dan un toque muy propio de la serranía ecuatoriana, además el cambio de tonalidad nos da la libertad de proponer elementos que nos permitirán enriquecer a esta hermosa pieza musical ecuatoriana. Lo compuso Jorge Araujo Chiriboga y gracias a sus atributos anteriormente expuestos se tiene la seguridad que estremece las fibras íntimas de cualquier ser humano.

TITULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA	TONO
Morena la Ingratitud	Albazo	6/8	Parte A	B b m
			Parte B	FaM

Cuadro N° 15

En el desarrollo de la obra se intercalan otros componentes:

Ornamentaciones melódicas y Estructuras rítmicas tradicionales.

3.4.2. Textura, Estilo y Movimiento

3.4.2.1. Textura

Este Albazo presenta la textura de Melodía Acompañada,

3.4.2.2. Estilo

La presente obra se encuentra enmarcada en el estilo de música tradicional o música folklórica, se utilizan ornamentaciones melódicas y estructuras rítmicas tradicionales.

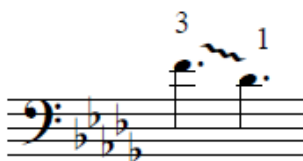


Gráfico N° 42

3.4.2.3. Movimiento

Consta de un solo movimiento con cambio de tonalidad mismo que al final de la obra retoma su tonalidad original y su tempo es de una velocidad de 84 el valor de la negra.

ESTRUCTURA	TEMPO
Parte A	Andante
Parte B	

Cuadro N° 16

3.4.3. Instrumentación

El contrabajo solo con acompañamiento de piano, considerando el color y tesitura que a criterio del investigador son los indicados para ejecutarlo este albazo, además el tempo de la obra y las características sonoras del instrumento facilitan la presente adaptación,

3.4.4. Esquema Rítmico

El esquema rítmico empleado es el siguiente:

Rítmica empelada:



Gráfico N° 42

3.4.5. Análisis Estructural

3.4.5.1. Forma

La presente obra tiene dos partes A y B (bipartita).

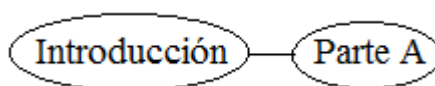


Gráfico N° 43

Introducción:



Contrabass

Piano

Gráfico N° 44

Parte A:



Gráfico N° 45

Parte B:



Gráfico N° 46

3.4.5.2 Armonía, Motivos generadores

La obra se encuentra escrita en si b menor, utilizando una armonía funcional consonante en la que predominan los grados tonales como son: I-III-V.

3.4.5.2.1 Introducción: Andante

Armonía:

N° Compás	1	2	3	4
Cifrado	B b m			
Grado	I			

Cuadro N° 17

Un solo acorde menor en la introducción de la obra característico del albazo

3.4.5.2.2 Parte A: Andante

Armonía:

N° Compás	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Cifrado	B b m	B b m	D b M		B b m		D b M		B b m
Grado	I	I	III		I		III		I

Cuadro N° 18

El tema A empieza con el III grado en combinación con la tónica de manera repetitiva hasta el final.

3.4.5.2.3 Parte B: Andante

Armonía:

N° Compás	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
Cifrado	F M			D b M		Bb m		D b M		B b m
Grado	V			III		I		III		I

Cuadro N° 19

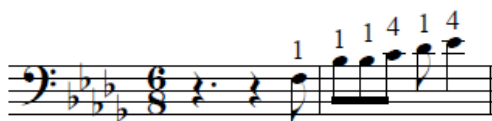
Se presenta en cambio armónico al V grado Fa mayor y retorna al continuo I y III grado.

3.4.5.3.4 Motivos generadores

Motivo de la Introducción:



Gráfico N° 47

Motivo Parte A:*Gráfico N° 48***Motivo Parte A:***Gráfico N° 49***3.4.6 Análisis de Adaptación**

Como base fue tomada la versión de la cantante ecuatoriana Carlota Jaramillo, por gusto y predilección propia. Se recomienda que el tempo de esta versión, ya que este es el que permite mantener el espíritu del Albazo, sea de negra=84, aunque se realizó cambios en la tonalidad en relación con la original misma que se encuentra en tonalidad de si menor y se propone bajar medio tono a si b menor porque a pesar de ser una tonalidad de 5 bemoles, resulta más conveniente a la hora de fijarnos en las notas agudas del albazo, logrando mantener en sexta posición, evitando subir a la séptima que dificultaría la ejecución de los diferentes pasajes por ejemplo de los compases 24 y 25, que están en quinta posición, si mantenemos la técnica de posición será mucho más efectiva que la de extensión por lo menos en éste fragmento. A la mitad de la obra existe un cambio de posición con el criterio de mantener definido el color y timbre propio del contrabajo, descendiendo a mi b menor bajando la posición de quinta a primera y segunda posición, dándole la

posibilidad al instrumento de sonar en el registro medio grave, muy cómodo para el instrumentista.

3.5 Bolero “Lojanito”

Del segundo Cd de la Orquesta Sinfónica Municipal de Loja, con el arreglo del Maestro Carlos Ortega, se recogió la versión del Lojanito, se transcribió en lo posible, para más adelante realizar la adaptación del bolero para contrabajo solo.

3.5.1 Generalidades

Bolero característico de la ciudad y provincia de Loja ha sido considerado por varios arreglistas para ser interpretado inclusive por Orquesta Sinfónica, compuesto Salvador Bustamante Celi. Consta de dos partes en las que queda demostrado el buen gusto del maestro Bustamante, además su exquisita línea melódica permite que las adaptaciones que puedan llevarse a cabo, sean agradables al oído del público éste será sin lugar a dudas un tema con gran aceptación dentro de la comunidad musical del Ecuador.

TÍTULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA	TONO
Lojanito	Bolero	3/4	Parte A	g m
			Parte B	Bb M
			Parte C	G M

Cuadro N° 20

En el desarrollo de la obra se intercalan otros componentes:

Ornamentaciones melódicas y Estructuras rítmicas tradicionales.

3.5.2 Textura, Estilo y Movimiento

3.5.2.1 Textura

La versión original del Lojanito se presenta en la textura de Melodía Acompañada, ahora en la adaptación que se propone que es de contrabajo solo cambia a textura monódica, gracias a su riqueza melódica y la versatilidad este instrumento, se podrá admirar a la belleza de esta obra en su total magnitud.

3.5.2.2 Estilo

La presente obra se encuentra enmarcada en el estilo de música tradicional o música folklórica. En el Lojanito se intentó ser lo más respetuoso con la música escrita en la versión original y serán establecidas en el desarrollo de la obra las ornamentaciones propuestas por su autor, misma que son presentadas a continuación:

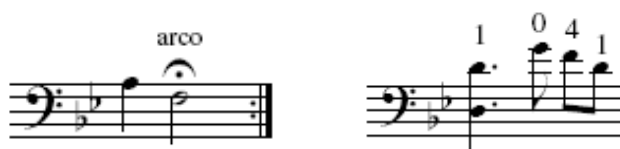


Gráfico N° 50

3.5.2.3 Movimiento

El Lojanito está escrito a una velocidad de Allegro negra=138 y se recomienda no sobrepasar dicha velocidad para que la obra no pierda su elegancia y señorío.

A pesar de contar con introducción, tres partes y una coda Lojanito, tiene un solo movimiento.

ESTRUCTURA	TEMPO
Parte A	Allegro
Parte B	
Parte C	

Cuadro N° 21

3.5.3 Instrumentación

En esta adaptación al dejar completamente solo al contrabajo se pone en consideración el virtuosismo del solista logrando así apreciar la belleza del color del instrumento.

3.5.4 Esquema Rítmico

El esquema rítmico empleado es el siguiente:



Gráfico N° 51

3.5.5. Análisis Estructural

3.5.5.1. Forma

La presente obra tiene tres partes A - B- C (tripartita), además consta de una introducción y una coda.

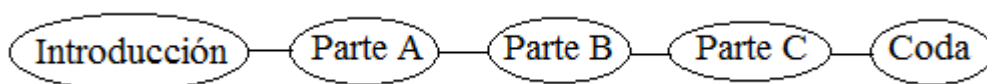


Gráfico N° 52

Introducción:



Gráfico N° 53

Parte A:



Gráfico N° 54

Parte B

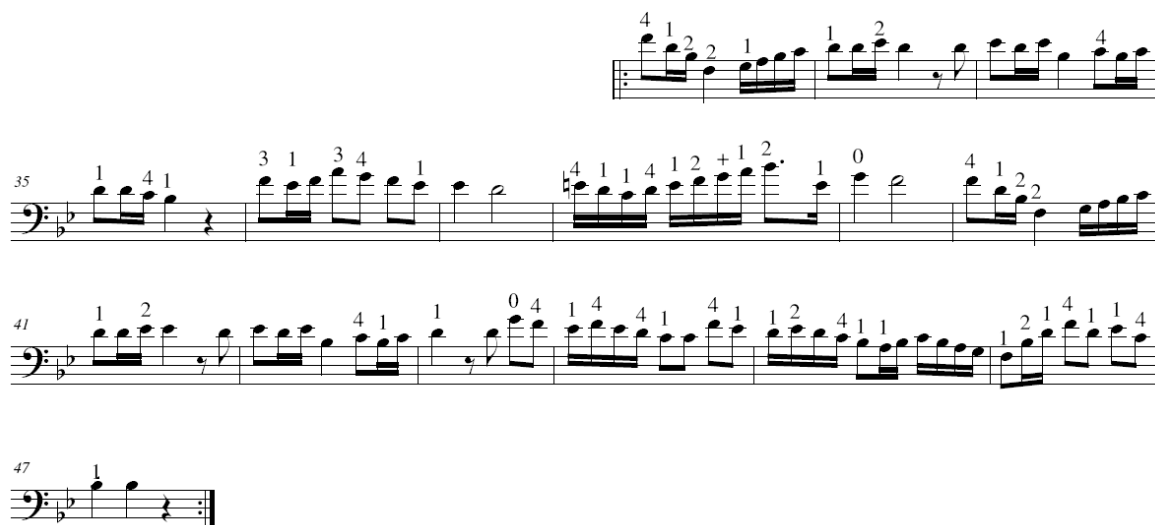


Gráfico N° 55

Parte C:



Gráfico N° 56

Coda:



Gráfico N° 57

3.5.5.2 Armonía, Motivos generadores

La obra se encuentra escrita en sol menor, utilizando una armonía funcional consonante en la que predominan los grados tonales como son:

I-IV-V de la tonalidad y de su respectiva relativa mayor.

3.5.5.2.1 Introducción: Allegro

Armonía:

N° Compás	1	2	3	4	5	6	7
Cifrado		gm	c m	D M	g m	B b M	F M
Grado		I	IV	V	I	III O I RM	VII o V RM

Cuadro N° 22

Lojanito posee mayor riqueza armónica, así encontramos que en la introducción el primer compas es un silencio y durante los 4 primeros compases se presentan el I- IV-V-I grados en ese orden con una modulación de I y V grado de su relativa mayor.

3.5.5.2.2.- Parte A: Allegro

Armonía:

N° Compás	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Cifrado	g m	d m		B b M		E b M	B b M	F M	Bb M
Grado	I	V		III O I RM		VI o IV RM	III O I RM	VII o V RM	III O I RM

Cuadro N° 23

En este fragmento de la obra, pasamos de I-V grado de la tonalidad, a su relativa mayor I-IV-I-V-I que es la base armónica de esta parte misma que

indica que solo los dos primeros acordes son de la tonalidad menor mientras que lo que sigue es la armonía que prevalece durante la parte A.

3.5.5.2.3 Parte B: Allegro

Armonía:

N° Compás	32	33	34	35	36	37	38	39
Cifrado	B b M		E b M	B b M	F M	B b M	C M	F M
Grado	III O I RM		VI o IV RM	III O I RM	VII o V RM	III O I RM	IV	VII o V RM

Cuadro N° 24

Sube directamente a la relativa mayor si b en secuencia de acordes convencionales I-IV-I-V-I con acordes de paso como el IV grado de sol menor que sirve como puente.

3.5.5.2.4 Parte C: Allegro

Armonía:

N° Compás	52	53	54	55	56	57	58	59
Cifrado	G M			C M	a m			G M
Grado	I			IV	II o V r m			I

Cuadro N° 25

La tonalidad de este fragmento se encuentra en su homónimo mayor que con la misma lógica armónica se establece un patrón de I-IV grado y del V grado de la relativa menor que sirve para retornar la tonalidad original.

3.5.5.2.5 Coda: Allegro

Armonía:

Nº Compás	84	85	86	87	88	89
Cifrado	g m	B b M	g m		F M	d m
Grado	I	III O I RM	I		VII o V RM	V

Cuadro N° 26

Tonalidad original tiene similares características armónicas a la parte A solo que esta vez va de a su relativa mayor sin pasar por la dominante sino que lo hace directamente alternando con sus V grados respectivamente.

3.5.5.2.6 Motivos generadores

Motivo de la introducción:



Gráfico N° 58

Motivo Parte A:



Gráfico N° 59

Motivo Parte B:



Gráfico N° 60

Motivo Parte C:

Gráfico N° 61

Coda:

Gráfico N° 62

3.5.6 Análisis de Adaptación

La tonalidad es la misma de la versión tomada como base, que fue la partitura de piano que reposa en los archivos de la biblioteca del conservatorio de música salvador Bustamante Celi, se recomienda que el tempo para ejecutar esta adaptación no sea mayor de negra=132, la digitación de la introducción está diseñada para que el contrabajo sea el que conteste las ideas musicales iniciales, por eso es que el dedo 4 en la segunda cuerda permite que la primera semi frase termine éste dedo de la misma cuerda , para facilitar el salto que será de la segunda a la primera cuerda con dedo 2 y así tocar el re agudo en tercera posición siendo el salto menos arriesgado y afinado, en el compás 31 el calderón esta estratégicamente ubicado, ya que en ese punto se realiza un salto de octava que por las notas precedentes no es posible ubicarlo en la tercera cuerda sino en la segunda, dando un salto delicado y arriesgado. A continuación en el compás 32 se recomienda tocar este pasaje por posición y no por extensión ya que son arpeggios de acorde mayor que están relativamente

cerca, si son ejecutados de la manera sugerida En el compás 52 se ubican armónicos de cuerdas abiertas que debido a la altura del pasaje y al cambio de posición nos ayudaran a llegar al Si en registro sobre agudo que se encuentra en el compás 54, consiguiendo comodidad para tocar esa nota con la base del dedo 0, la coda en cambio se sugiere cambiar de técnica de posición a la de extensión debido al movimiento de las notas y la dirección ascendente de las mismas, se considera recomienda aplicar dicha técnica y recordar los ejercicios de escalas e intervalos.

3.6 Pasacalle “Chulla Quiteño”

De la corporación musicológica ecuatoriana CONMUS con la transcripción del Musicólogo Fidel pablo guerrero es la versión en la que se basó la presente adaptación para contrabajo.

3.6.1 Generalidades

El chullita quiteño
Pasacalle

Alfredo Carpio Flores
(Quito, 1909-1956)

Allegro

Piano



Yo soy el Chullita quiteño la son
vi da me pa so en can ta do pa ra mu
ni to do es un sue e ño ba jo es te mi cie lo a
je res en el mun do co jo mo las de mi can
ma ción do Las ón. La Lo ma Gra an de y la Gua

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito- Ecuador, 1998.
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Email: conmusica@hotmail.com // Web: ecuadorconmusica.com

Gráfico N° 63

Es un tema característico e incluso considerado el segundo himno de los quiteños, “El chulla quiteño” se escribe en homenaje al típico hombre antiguo de Quito, la palabra chulla proviene del kichwa que significa impar.

En Quito el chullita fue un personaje típico que surgió a fines a mediados del siglo XX. El chulla fue el prototipo de la vieja ciudad indo-hispana de Quito y entre sus características estaba el ser original, muy conversador, un hombre con fama de bohemio, mujeriego y en ocasiones hasta de un frustrado intelectual, además se dice que un buen chulla quiteño es un gran contador de cachos y muy buen piropeador.

El chulla se caracteriza por siempre andar con su vestimenta impecable, en Quito circuló y aún circula la versión de que un chulla de clase media, bestia con camisa que tenía solo pechera, tenía un solo traje y un sólo par de zapatos, pero eso sí, bien lustrados, como complemento de su atuendo llevaba un sombrero arriscado, con las alas vueltas hacia arriba.

El chulla como tal, un hombre de 14 oficios y 80 necesidades²⁰, por ello la característica de un ser intelectual, como los escritores y poetas, el chulla quiteño, era incumplido como él solo, pues en un Quito con lentos aires de aldea todo el mundo se había acostumbrado a vivir sin apuro.

²⁰JURADO NOBOA Fernando, Psiquiatra, Historiador y Genealogista Ecuatoriano.

TÍTULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA	TONO
Chulla Quiteño	Pasacalle	2/4	Parte A	a m
			Parte B	a m
			Parte C	a m

Cuadro N° 27

En el desarrollo de la obra se intercalan otros componentes:

Ornamentaciones melódicas y Estructuras rítmicas tradicionales.

3.6.2 Textura, Estilo y Movimiento

3.6.2.1 Textura

El Chulla quiteño presenta la textura de Melodía Acompañada, en la que el contrabajo destaca de manera prominente cantando la melodía.

3.6.2.2 Estilo

Se encuentra enmarcada en el estilo de música tradicional o música folklórica. En este pasacalle no se incrementó ningún tipo de ornamentación ajena a las existentes en la versión original.

3.6.2.3 Movimiento

A pesar de contar con introducción y tres partes el presente pasacalle tiene un solo movimiento, el tempo original de la obra es de 132 el valor de la negra.

ESTRUCTURA	TEMPO
Parte A	Allegro
Parte B	
Parte C	

Cuadro N° 28

3.6.3 Instrumentación

Tomando como fortaleza la tonalidad original no fue dificultoso acoplar la melodía de este pasacalle al contrabajo ya que en general se encuentra en registro medio grave que es donde se encuentra el sonido característico del instrumento y el piano se encarga de la introducción y el acompañamiento de la melodía marcando el tradicional ritmo de pasacalle durante toda la obra.

3.6.4 Esquema Rítmico

El esquema rítmico empleado es el siguiente:

Rítmica empelada:

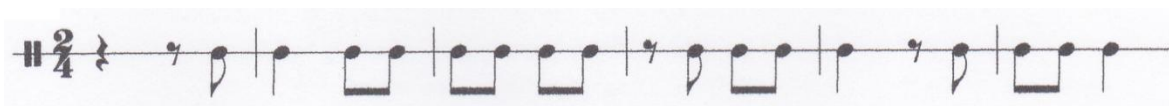


Gráfico N° 64

3.6.5. Análisis Estructural

3.6.5.1 Forma: La presente obra tiene dos partes A, B, y C (tripartita).

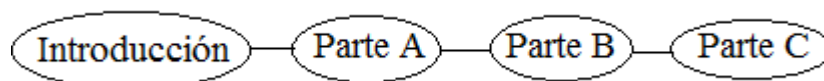


Gráfico N° 65

Introducción:

Contrabass

Piano



Gráfico N° 66



Parte A:

Gráfico N° 67

Parte B:

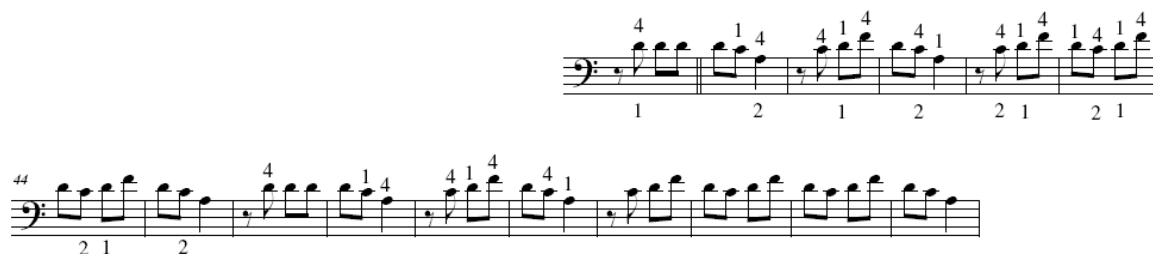


Gráfico N° 68

Parte C:

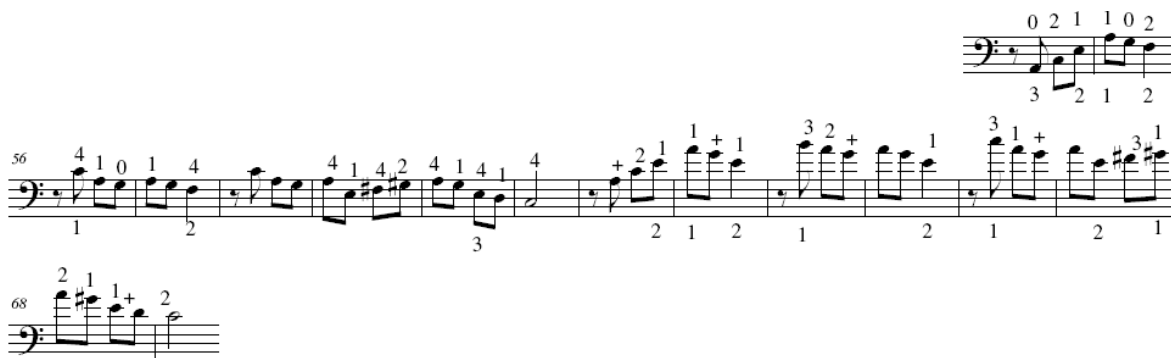


Gráfico N° 69

3.6.5.2 Armonía, Motivos generadores

La obra se encuentra escrita en la menor, utilizando una armonía funcional consonante en la que predominan los grados tonales como son: I-V.

3.6.5.2.1 Introducción: Allegro

Armonía:

N° Compás	1	2	3	4	5	6
Cifrado	EM					a m
Grado	V					I

Cuadro N° 29

Muy adentrado en la armonía de la música tradicional ecuatoriana de este género, éste pasacalle cuenta con cuatro acordes en todo el desarrollo de la obra, en la introducción comienza en V grado por durante 5 compases y al 6 compas donde entra la voz se encuentra la tónica o I grado.

3.6.5.2.2.- Parte A: Allegro

Armonía:

N° Compás	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Cifrado	a m						E M					
Grado	I						V					

Cuadro N° 30

La parte A está conformada por dos acorde que fueron exhibidos en la introducción y estos son I y V grado, tónica que se presenta por lo largo de toda la obra

3.6.5.2.3 Parte B: Allegro

Armonía:

N° Compás	38	39	40	41	42	43	44	45
Cifrado	la m	F M						
Grado	I	VI						

Cuadro N° 31

En la parte B es cuando se da el cambio armónico que da movilidad a la dirección musical de la nueva parte.

3.6.5.2.4 Parte C: Allegro

Armonía:

Nº	54	55	56	57	58	59	60	61
Compás								
Cifrado	Fa M	C M				EM		a m
Grado	VI	III o I RM				V		I

Cuadro N° 32

Ahora en la parte C se tiene la consecuencia de la aparición del Fa o el VI Grado de la tonalidad para enlazar a la tónica de la relativa mayor de la obra.

3.6.5.2.5 Motivos generadores

Motivo de la introducción:

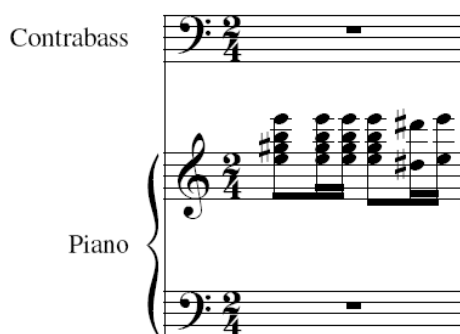


Gráfico N° 70

Motivo Parte A:



Gráfico N° 71

Motivo Parte B:

Gráfico N° 72

Motivo Parte C:

Gráfico N° 73

3.6.6 Análisis de Adaptación

A este alegre pasacalle se recomienda ejecutarlo a la misma velocidad de versión original, por ser un tema tan conocido a nivel nacional, la tonalidad no ha sido modificada, a pesar de las dificultades técnicas que esto presenta, mismas que han sido solucionadas con las digitaciones puestas dentro de la adaptación se experimentan cambios de octava, para demostrar el virtuosismo del instrumento apoyándose en el recurso de repetición en la octava superior.

La introducción la hace el piano, el contrabajo espera al compás 7 con alzada, para cantar la voz principal del pasacalle, desde el compás 16 es recomendable tocarlo en 4 posición, es menos dificultoso la ejecución de los intervalos de mi mayor 7 por lo que la mano izquierda no realiza ningún salto, al llegar al compás 38 tenemos que aplicar la técnica de extensión de

posición, puesto que el intervalo entre el re agudo y fa se tendría que realizar un pequeño salto de medio tono que puede ser evitado con aplicación de dicha técnica. En el compás 62 es donde se presenta la repetición en la octava otorgándole un grado de mayor dificultad a la interpretación, para ejecutar este pasaje se tiene que partir del armónico de la nota de la tercera cuerda con el dedo 0 para lograr ubicar la mano izquierda en posición y así evitar desafinaciones no deseadas.

3.7 Pasacalle “Chola Cuencana”

La partitura de este pasacalle fue localizado en la corporación musicológica ecuatoriana CONMUS con la transcripción del Musicólogo Fidel Pablo Guerrero, la adaptación realizada se basa en dicha versión.

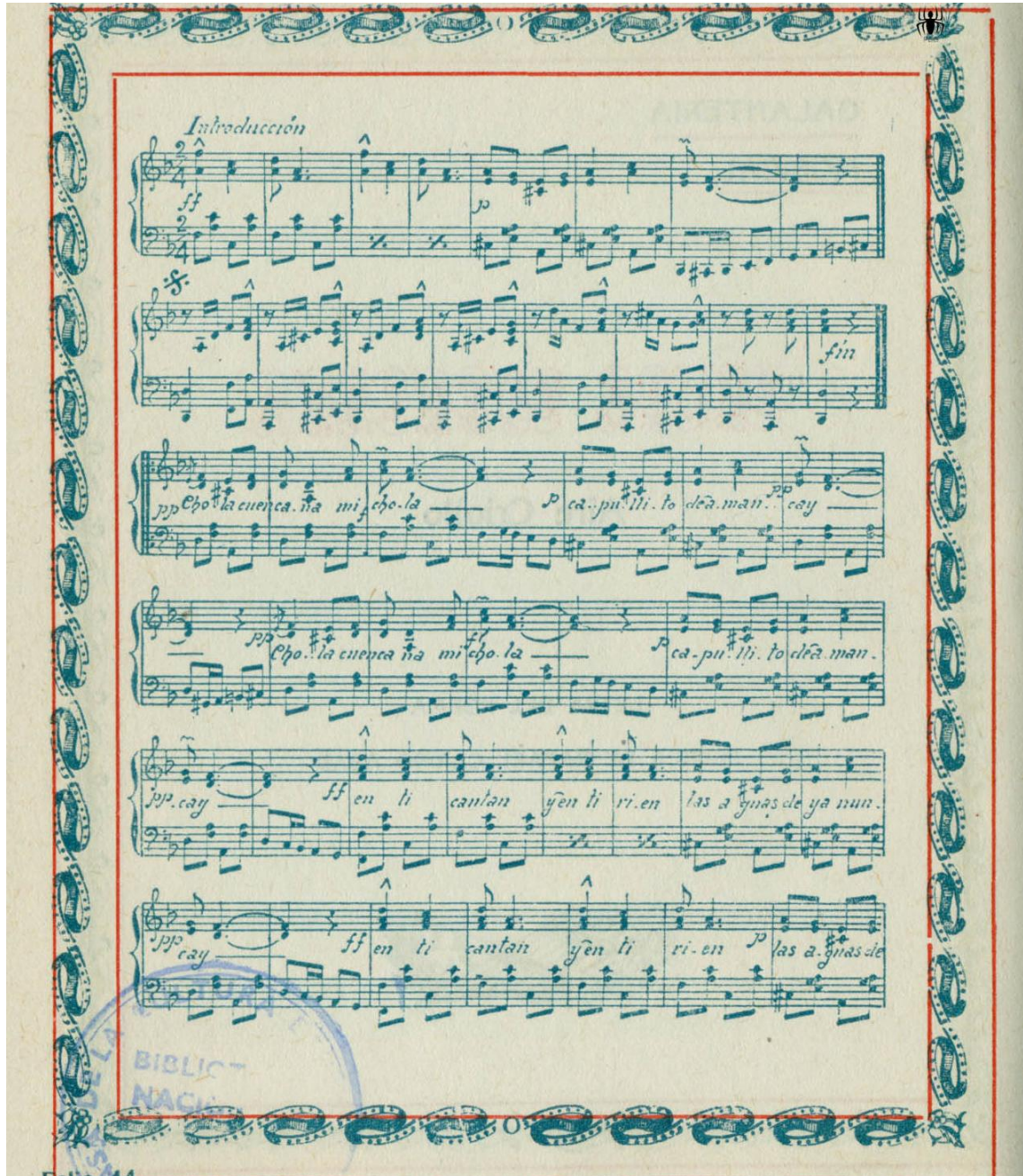


Gráfico N° 74

3.7.1 Generalidades

La chola cuencana forma parte del patrimonio intangible de la ciudad de Cuenca, ellas se definen como mujeres campesinas, aguerridas y orgullosas de su lugar de origen, el pasacalle de Carpio Abad, nace cuando realizaba por entonces la tarea de pianista oficial de radio El Mercurio de su ciudad natal. “Llegó el jueves 23 de agosto de 1949, cuando en el Programa de Música Nacional, al hacer el consabido ensayo, le faltó una canción y como no quería repetir una de las anteriores, les suplicó a las señoritas cantantes, una de apellido Vicuña y la otra Wilches, que salieran un momento de la habitación, para al cabo de diez minutos, más o menos, llamarlas a ensayar su nueva composición, que dicho sea de paso, emocionó sobremanera a su autor y a sus intérpretes, para luego llegar al alma del pueblo y que a Chola Cuencana le han bautizado como el Himno de Cuenca.”²¹ Como tema emblemático de la ciudad de Cuenca se considera importante la presencia de la misma en el trabajo de adaptación propuesto.

TÍTULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA	TONO
Chola Cuencana	Pasacalle	2/4	Parte A	d m
			Parte B	F M

Cuadro N° 33

En el desarrollo de la obra se intercalan otros componentes:

Ornamentaciones melódicas y Estructuras rítmicas tradicionales.

²¹Texto tomado de Diario el Universo (Actualidad) Página 6.

3.7.2 Textura, Estilo y Movimiento

3.7.2.1 Textura

Se presenta en textura de Melodía Acompañada.

3.7.2.2 Estilo

La presente obra se encuentra enmarcada en el estilo de música tradicional o música folklórica. La razón por la que en la presente adaptación no se incrementó ningún tipo de ornamentaciones ajenas a la versión original es por la gran popularidad de la melodía.

3.7.2.3 Movimiento

La Chola cuencana tiene dos partes (bipartita) y posee un solo movimiento, El tempo de ese pasacalle es de allegro y tiene la velocidad de 126 el valor de la negra.

ESTRUCTURA	TEMPO
Parte A	Allegro
Parte B	

Cuadro N° 34

3.7.3 Instrumentación

Contrabajo solista con acompañamiento de piano, el piano se encargará de marcar el tradicional ritmo de pasacalle e igualmente dar entradas y seguir al contrabajista solista.

3.7.4 Esquema Rítmico

El esquema rítmico empleado es el siguiente: Rítmica empelada:



Gráfico N° 75

3.7.5. Análisis Estructural

3.7.5.1. Forma

La presente obra tiene dos partes A y B, (bipartita).

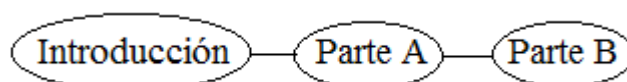


Gráfico N° 76

Introducción:



Gráfico N° 77

Parte A:

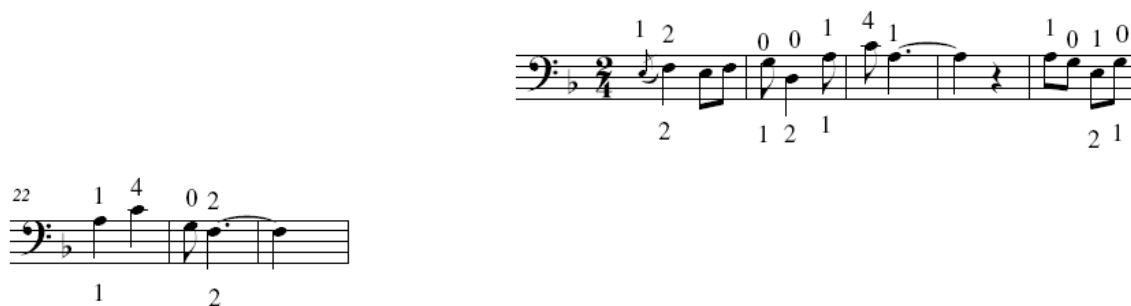


Gráfico N° 78

Parte B:



Gráfico N° 79

3.7.5.2 Armonía, Motivos generadores

La obra se encuentra escrita en re m, utilizando una armonía funcional consonante en la que predominan los grados tonales como son: I - IV – V.

3.7.5.2.1 introducción: Allegro

Armonía:

N°	1	2	3	4	5	6	7	8
Compás								
Cifrado	FM				a M		d m	
Grado	III o I RM				V		I	

Cuadro N° 35

La obra empieza en su relativa mayor, fenómeno que se presenta comúnmente en los pasacalles con la participación del V grado se la misma tonalidad para modular a relativa menor que será la tónica de la obra.

3.7.5.2.2.- Parte A: Allegro

Armonía:

N° Compás	17	18	19	20	21	22	23	24
Cifrado	d m		F M		AM		d m	
Grado	I		III o I RM		V		I	

Cuadro N° 36

La tónica con la presencia del quinto grado de la relativa mayor modula hasta alcanzar un patrón armónico que desemboca en el V grado de re menor.

3.7.5.2.3 Parte B: Allegro

Armonía:

N° Compás	33	34	35	36	37	38	39	40
Cifrado	F M				A M		d m	
Grado	III o I RM				V		I	

Cuadro N° 37

Tonalidad Mayor por durante cuatro compases consecutivos mismo que direccionan a la dominante de la relativa menor para finalizar en la tónica de esta.

3.7.5.2.4 Motivos generadores

Motivo de la introducción:

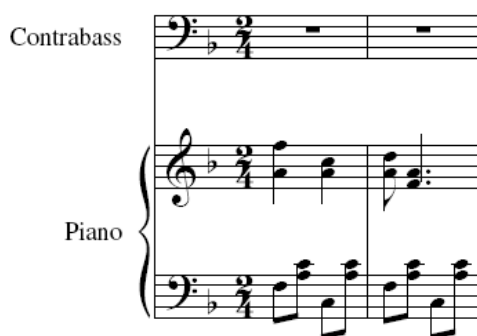


Gráfico N° 80

Motivo Parte A:



Gráfico N° 81

Motivo Parte B:



Gráfico N° 82

3.7.6 Análisis de Adaptación

La versión en la que se basó, es un manuscrito del Sr. José A Défaz publicado por el investigador musical Fidel Pablo Guerrero en un blog llamado soy música Ecuador, se recomienda que para este pasacalle se interprete en el tempo de la versión original que es de negra=126. Debido a la popularidad de la obra se creyó conveniente que la presente adaptación sea de bajo nivel de exigencia además también es necesario contar con versiones de música de géneros tradicionales ecuatorianos con diferentes niveles de dificultad, entonces esta posee un nivel medio de exigencia técnica, sin embargo por la importancia y trascendencia con que cuenta este pasacalle el nivel de interpretación tiene ciertas dificultades.

La introducción y el estribillo están a cargo del piano, en el compás 17 el contrabajo entra con la melodía principal, que se ejecuta en primera posición con la utilizando cuerdas tónica que se mantiene durante toda la primera parte hasta el compás 48, donde el piano nuevamente interpreta el estribillo del pasacalle. Ahora para la segunda parte hay que ubicar la mano izquierda en la quinta posición para tocar el fa con el dedo 4 y la nota más aguda de la obra que es el sol, se sugiere sea tocado con el armónico sol ubicado en la cuerda del mismo nombre con el dedo 3, todo este pasaje y la mayoría de la obra se la ejecuta utilizando la técnica de extensión, que es la más eficaz a la hora de tocar obras de este nivel de exigencia técnica.

3.8 Fox Incaico “La Bocina”.

En esta ocasión nos basamos en la versión escrita para guitarra del maestro

José Inga:

La Bocina

Fox incaico

José R. Inga Vélez
(Cañar, 1901- Cuenca, 1984)

Moderato

Piano



©Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
CONMUSICA Editores. Quito - Ecuador, 1999. Correos electrónicos: conmusica@hotmail.com // musicaecuatoriana@yahoo.com

Gráfico N° 83

3.8.1 Generalidades

“La bocina, instrumento ceremonial era antiguamente utilizada como un medio de comunicación entre los indígenas, elaborada de caña de bambú.

Actualmente, la bocina es empleada para rituales indígenas de gran importancia en el país como el Inti Raymi o “fiesta del sol”, la Pachamama, Mama negra, entre otras creencias religiosas, por lo que es considerado una herramienta musical netamente autóctona.”²² La palabra bocina proviene del latín bucina, que significa trompeta, la cual era elaborada del cuerno de un animal como el chivo, cabra e inclusive los del toro, que era utilizado por los pastores. Un tema musical con sentimiento ecuatoriano que gracias a su tempo lento sin lugar a dudas será una hermosa oportunidad interpretar en el instrumento.

TÍTULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA	TONO
La Bocina	Fox Incaico	4/4	Parte A	e m
			Parte B	G M

Cuadro N° 38

En el desarrollo de la obra se intercalan otros componentes: como Ornamentaciones melódicas y Estructuras rítmicas tradicionales.

²² Texto tomado del Diario el telégrafo del 02 de agosto del 2012. Pablo Araujo.

3.8.2 Textura, Estilo y Movimiento

3.8.2.1 Textura

El Fox Incaico la bocina se presenta en la textura de Melodía Acompañada.

3.8.2.2 Estilo

La presente obra se encuentra enmarcada en el estilo de música tradicional o música folklórica. Durante la presente adaptación se utilizaron recursos técnicos como dobles cuerdas y apoyaturas con el ánimo de enriquecer la melodía y el grado de dificultad de obra.

3.8.2.3 Movimiento

Este Fox Incaico se encuentra en tempo de andante con un valor rítmico de 92 la negra.

ESTRUCTURA	TEMPO
Parte A	Andante
Parte B	

Cuadro N° 39

3.8.3 Instrumentación

Contrabajo solo con acompañamiento de piano.

La melancolía de la bocina se ve muy bien representada por el color del sonido del contrabajo, así que la introducción, melodía e interludio

estarán a su cargo en calidad de solista con acompañamiento de piano que marcará la constante rítmica de la obra.

3.8.4 Esquema Rítmico

El esquema rítmico empleado es el siguiente rítmica empelada:

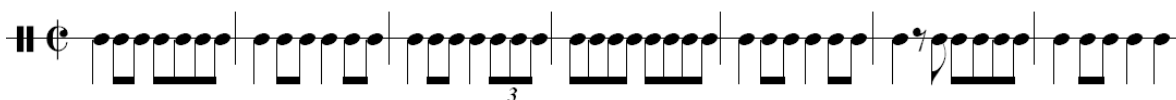


Gráfico N° 84

3.8.5. Análisis Estructural

3.8.5.1. Forma

La presente obra tiene dos partes A y B, (bipartita).

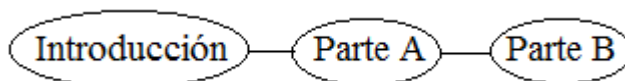


Gráfico N° 85

Parte A:



Gráfico N° 86

Parte B:



Gráfico N° 87

3.8.5.2 Armonía, Motivos generadores

En la música tradicional ecuatoriana utiliza pocos acordes. La obra se encuentra escrita en mi menor, y se encuentra un modelo de armonía de I y V grado de la tonalidad menor y I y V grado de su relativa mayor, con una breve participación del VI grado de tonalidad que le da la movilidad suficiente para que la obra no caiga en monotonía.

3.8.5.2.1 Introducción: Andante

Armonía:

N° Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cifrado	GM									
Grado	III o I RM									

Cuadro N° 40

El primer grado de la relativa menor, un solo acorde, es el que denomina la tónica de la relativa mayor durante toda todo este fragmento.

3.8.5.2.2. Parte A: Moderato

Armonía:

N° Compás	51	52	53	54	55
Cifrado	H 7 M/e m	e m	H 7 M/e m		
Grado	V/I	I	V/I		

Cuadro N° 41

En el compás 51 este es dividido en dos partes utilizada por dos acordes que son el I y V grado de mi menor, manteniendo este esquema en lo largo del pasaje.

3.8.5.2.3 Parte B: Moderato

Armonía:

N° Compás	56	57	58	59	60	61	62	63
Cifrado	G M				H7 M/e m		C M	h m
Grado	III o I RM				V/I		VI	V

Cuadro N° 42

La tónica de la relativa mayor y su dominante y la tónica y dominante de la tonalidad con la variación del VI grado do Mayor que dinamiza la obra.

3.8.5.2.4 Motivos generadores

Motivo de la Introducción:



Gráfico N° 88

Motivo Parte A:



Gráfico N° 89

Motivo Parte B:



Gráfico N° 90

3.8.6 Análisis de Adaptación

Esta adaptación está basada en versión encontrada en el archivo sonoro de la música ecuatoriana que pertenece a la corporación musicológica ecuatoriana CONMUS escrita para piano y su tempo es moderato con un valor de negra=110, para la presente, se recomienda hacer un tempo no mayor de andante negra=92, así el contrabajista tendrá mayor facilidad a la hora de ejecutar este Fox Incaico.

Al inicio de la obra hasta el compás 17 se establece una digitación de primera posición con cuerdas abiertas en un registro grave muy cómodo de ejecutar, para enseguida en el compás 18 subir al registro medio agudo en cuarta posición que al mantener la mano izquierda en dicha posición se mantendrá la afinación ya que los intervalos del pasaje en su mayoría son de grado conjunto.

Llegando al compa 51 tenemos regresar a la primera posición y combinarla con la cuarta ya que la digitación está diseñada para este efecto, al final el piano será quien indique la terminación de la obra.

3.9 Yaraví “Puñales”.

Una adaptación para piano del musicólogo Pablo Guerrero, fue la versión en la que fue basada la presente adaptación.

Puñales

Yaraví ecuatoriano

Ulpiano Benítez

(Otavalo s. XIX - s. XX)

Adaptación piano: Fidel Pablo Guerrero

Piano

D m
Lento

Mi
Llo -

5 *Bb* *F* *A 7*
vi - da es - cual ho - ja se - ca que - va ro - dan - do en el mun -
ran - do mis po - ja cas di - chas, can - tan - do mis des - ven - tu -

8 *D m* *F* *A 7* *D m*
- do, que va ro - dan - do en el mun - do; -
- ras, can - tan - do mis des - ven - tu - ras,

12 *F*
No tie - ne nin - gún con - sue - lo, no
Ca - mi - no sin rum - bo cier - to, su -

16
tie - ne nin - gún ha - la - go, por -
frien - do es - ta cruel he - ri - da y al

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Quito - Ecuador, 1997. Correo: conmusica@hotmail.com // web: ecuadorconmusica.com

Gráfico N° 91

3.9.1 Generalidades

Esta pieza musical puede ser considerada el modelo del *yaraví* en tonalidad menor, en la actualidad muy poco se practican los bailes de la música nacional; la versión en la que se basa esta adaptación fue grabada por el Dúo Benítez Ortiz a fines de 1939 y distribuido a principios de los años 40's en su primer registro. Se lo atribuye, en su música y texto, a Ulpiano Benítez Endara. Su título no tiene una relación directa con el texto de la pieza, sin embargo existe aquella connotación de dolor, como la herida de un puñal.

TITULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA	TONO
Puñales	Yaraví	6/8	Parte A	d m
			Parte B	d m

Cuadro N° 43

En el desarrollo de la obra se intercalan otros componentes tales como:

Ornamentaciones melódicas y Estructuras rítmicas tradicionales.

3.9.2 Textura, Estilo y Movimiento

3.9.2.1 Textura

El yaraví puñales se presenta en la textura de Melodía Acompañada.

3.9.2.2 Estilo

La presente obra se encuentra enmarcada en el estilo de música tradicional o música folklórica, se incrementaron en los compases: 4, 7, 8, 13, 32, 23, 29, 32, 33, 34, 35, 36 apoyaturas que coadyuvan al enriquecimiento de la obra.

3.9.2.3 Movimiento

El yaraví puñales tiene dos partes la primera que es un Largo de velocidad 40 la negra con punto y la segunda parte Andante de velocidad 92 la negra con punto.

ESTRUCTURA	TEMPO
Parte A	Largo
Parte B	Allegro

Cuadro N° 44

3.9.3 Instrumentación

Contrabajo solo con acompañamiento de piano.

La introducción estará a cargo del piano quien se encomienda marcar la formula lenta del yaraví. Se considera que el contrabajo es un instrumento sumamente aparente para interpretar Puñales ya que el tempo de la primera parte conjuntamente con el color del sonido del instrumento se conjuga maravillosamente en el transcurso de la obra.

3.9.4 Esquema Rítmico

El esquema rítmico empleado es el siguiente:

Rítmica empelada:

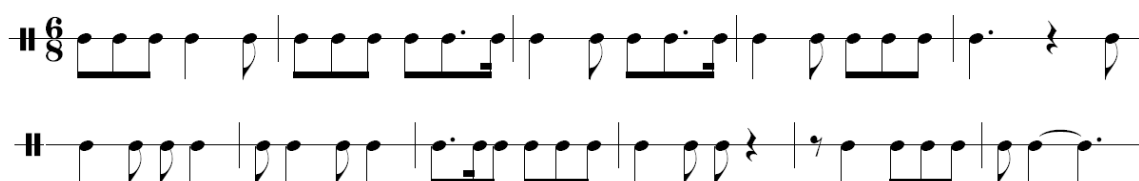


Gráfico N° 92

3.9.5.- Análisis Estructural

3.9.5.1.- Forma

La presente obra tiene dos partes A y B, (bipartita).

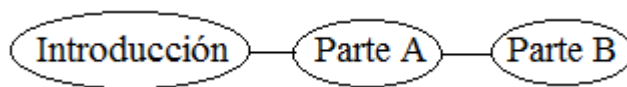


Gráfico N° 93

Introducción:



Partitura musical de la Introducción. Se muestra la parte para Contrabajo (bajo) y Piano (piano). La música está en sol mayor y 6/8. La introducción comienza con una pausa de dos compases, seguida de una melodía en el contrabajo y una armonización en el piano.

Gráfico N° 94

Parte A:



Partitura musical de la Parte A. Se muestra la parte para Contrabajo (bajo). La música está en sol mayor y 6/8. La parte A comienza con una melodía en el contrabajo, seguida de una armonización en el piano. La música se divide en tres secciones: la primera de 8 compases, la segunda de 15 compases y la tercera de 22 compases. La música termina con un signo de repetición.

Gráfico N° 94

Parte B:

Allegro

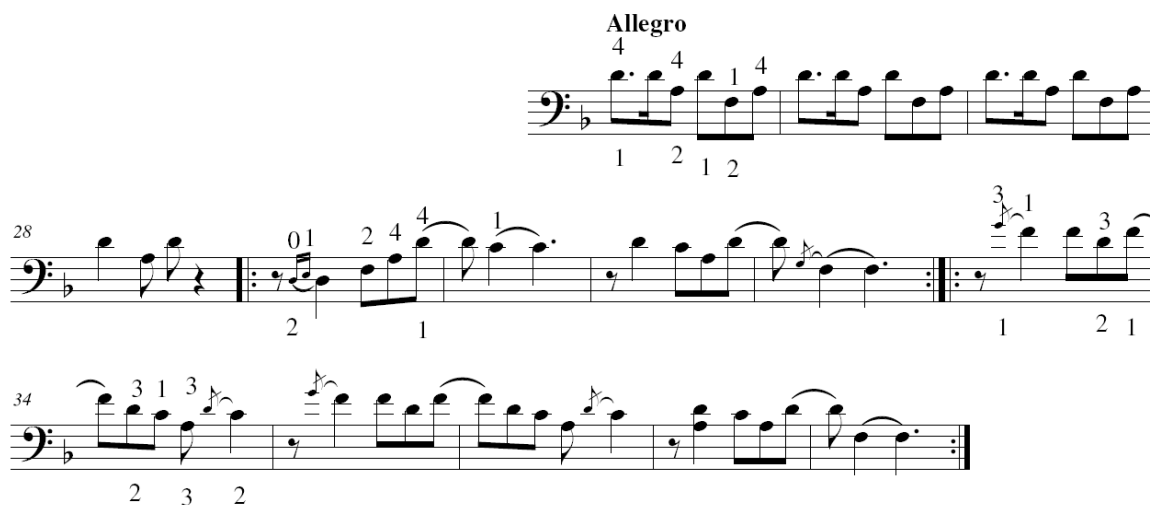


Gráfico N° 95

3.9.5.2 Armonía, Motivos generadores

La obra se encuentra escrita en re menor, en este Yaraví se encuentra la armonía básica de I y V grado de la tonalidad menor y I de su relativa mayor, alternados entre primeros grados sin puentes ni enlaces modulantes.

3.9.5.2.1 Introducción: Lento

Armonía:

N°	1	2	3	4
Compás				
Cifrado	d m			
Grado	I			

Cuadro N° 45

Durante toda la introducción se presenta un solo acorde de re menor que el I grado de la tonalidad.

3.9.5.2.2.- Parte A: Lento

Armonía:

Nº Compás	5	6	7	8	9
Cifrado	B b M		FM/La 7M	d m	F M/A 7M
Grado	VI o IV RM		III o I RM/V	I	III o I RM/V

Cuadro N° 46

En la parte A es en donde se alterna la tónica de la tonalidad con la tónica de su relativa mayor

3.9.5.2.3 Parte B: Allegro

Armonía:

Nº Compás	29	30	31	32
Cifrado	d m	FM	A 7M	d m
Grado	I	III o I RM	V	I

Cuadro N° 47

Se presenta la armonía de I grado de la tonalidad con el I grado de la relativa mayor y el V grado de la tonalidad, misma que da movilidad al fragmento.

3.9.5.2.4 Motivos generadores

Motivo de la introducción:

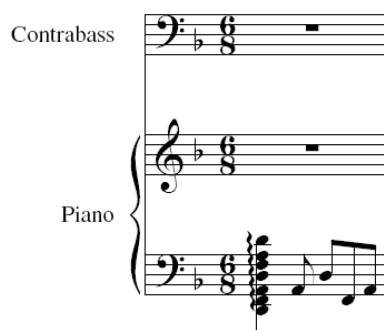


Gráfico N° 96

Motivo Parte A:



Gráfico N° 97

Motivo Parte B:



Gráfico N° 98

3.9.6 Análisis de Adaptación

Está basada en la versión encontrada en el archivo sonoro de la música ecuatoriana que pertenece a la corporación musicológica ecuatoriana CONMUS escrita para piano. La introducción se le encargo al piano, por ser una obra de tempo muy lento se recomienda que se ejecute en el tempo

sugerido en la versión original es decir, negra con punto=40 y en la segunda parte un poco más que el doble de velocidad y se lo haga a un tempo de negra con punto=92. En el inicio de la obra debemos ubicar la mano izquierda en tercera posición, la mayoría de las digitaciones propuestas están dirigidas a ser tocadas en esta posición, se recomienda también que se utilice arco lento ya que con el tempo largo de la obra es posible que se termine antes de lo necesario. Para finalizar la obra en el compás 33, tenemos que ubicarnos en quinta posición y mantener la posición anteriormente mencionada, asegurando la afinación y fluidez del pasaje, para ejecutar las dobles cuerdas del compás 37 se debe mantener la tercera posición y tocar con el dedo 1 las dos cuerdas al mismo tiempo desde el principio y esperar al cambio de notas.

3.10 Tonada “Ojos Azules”

De la siguiente dirección fue localizada la partitura de esta tonada <http://albesarunpetalo.blogspot.com/2012/05/ojos-azules-ruben-uquillas> de la misma fue adaptada la presente:

OJOS AZULEZ
(Tonada) Rubén Uquillas



Gráfico N° 99

3.10.1 Generalidades

Esta obra sin lugar a dudas realzará la pertinencia del presente trabajo, ya que es uno de los géneros tradicionales con mayor tinte de nacionalismo y contara con m arcados rasgos de sentimiento de nuestro pueblo, lo que le entrega una total ecuatorianidad y más que nada un sentimiento que se encuentra arraigado en nuestros compatriotas, se cree que esta adaptación será una de las que se encontrara más identidad ecuatoriana.

TITULO DE LA OBRA	GÉNERO	RITMO/COMPÁS	ESTRUCTURA	TONO
Ojos Azules	Tonada	6/8	Parte A	a m
			Parte A	a m

Cuadro N° 48

En el desarrollo de la obra se intercalan otros componentes como son:

Ornamentaciones melódicas y Estructuras rítmicas tradicionales.

3.10.2 Textura, Estilo y Movimiento

3.10.2.1 Textura

Esta tonada presenta en la textura de Melodía Acompañada,

3.10.2.2 Estilo

La presente obra se encuentra enmarcada en el estilo de música tradicional o música folklórica se prefirió mantener la sencillez de la melodía y no utilizar ningún recurso extra a los existentes en la versión original.

3.10.2.3 Movimiento

Ojos azules tiene dos partes ambas son tempo de adagio con una velocidad de negra con punto=76.

ESTRUCTURA	TEMPO
Parte A	Adagio
Parte B	Adagio

Cuadro N° 49

3.10.3 Instrumentación

Contrabajo solo con acompañamiento de piano.

La introducción y el acompañamiento de toda la obra estarán a cargo del piano y desde la melodía del estribillo hasta el final será el contrabajo el solista.

3.10.4 Esquema Rítmico

El esquema rítmico empleado es el siguiente:

Rítmica empelada:



Gráfico N° 100

3.10.5. Análisis Estructural

3.10.5.1. Forma

La presente obra tiene dos partes A y B, (bipartita).

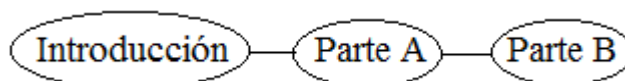


Gráfico N° 101

Introducción:

Contrabass

Piano

Cb.

Pno.

12

Cb.

Pno.



Gráfico N° 102

Parte A:

16

1

4 4 2 1 3 1 4 1

1 2 1

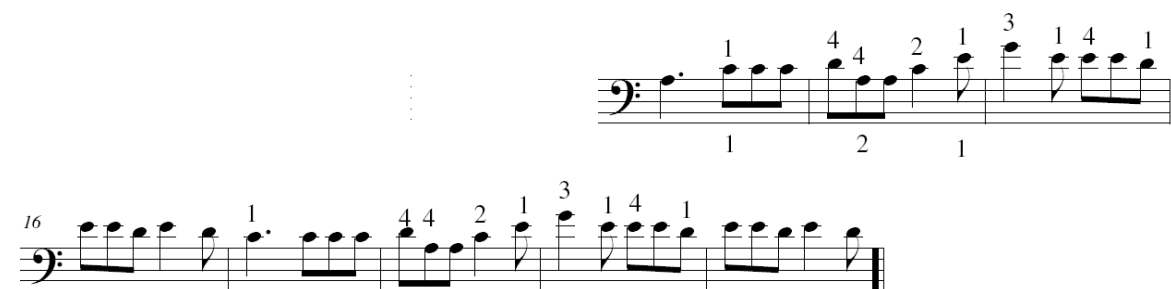


Gráfico N° 103

Parte B:

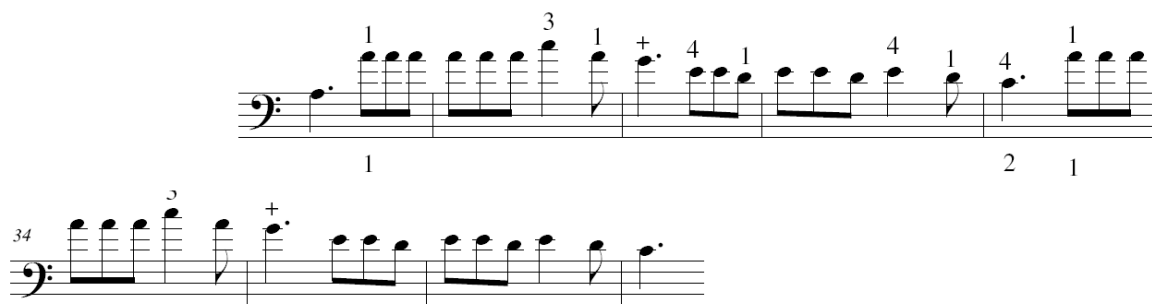


Gráfico N° 104

3.10.5.2 Armonía, Motivos generadores

La obra se encuentra escrita en la menor, utilizando una armonía funcional consonante en la que predominan los grados tonales como son: I-I-V.

3.10.5.2.1 Introducción: Adagio

Armonía:

N° Compás	5	6	7	8	9	10	11	12
Cifrado	a m	C M		E M/ e ⁻⁵ m	a m	E M/a m		
Grado	I	III o I RM		V	I	V/I		

Cuadro N° 50

Se presenta la armonía de I grado de la tonalidad con el I grado de la relativa mayor y el V grado de la tonalidad, volviendo al I grado de la tonalidad y el V grado de la tonalidad.

3.10.5.2.2.- Parte A: Adagio

Armonía:

N° Compás	13	14	15	16	17	18	19	20
Cifrado	a m		C M	E M/ e ⁻⁵ m	a m		C M	E M/ e ⁻⁵ m
Grado	I		III o I RM	V	I		III o I RM	V

Cuadro N° 51

Se presenta la armonía de I grado de la tonalidad con el I grado de la relativa mayor y el V grado de la tonalidad, repitiendo el mismo formato durante toda la parte A.

3.10.5.2.3 Parte B: Adagio

Armonía:

N° Compás	29	30	31	32	33	34	35	36	37
Cifrado	a m		C M	E M	a m		C M	EM	a m
Grado	I		III o I RM	V	I		III o I RM	V	I

Cuadro N° 52

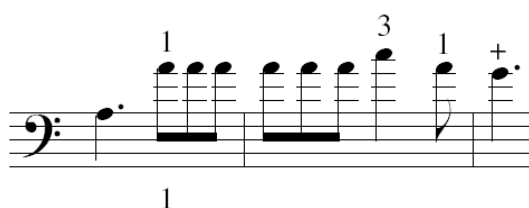
El mismo formato armónico de la parte A, solo que al finalizar modula el V grado para caer a la tónica y terminar la obra en la misma.

3.10.5.2.4 Motivos generadores

Motivo de la introducción:



Gráfico N° 105

Motivo Parte A:*Gráfico N° 106***Motivo Parte B:***Gráfico N° 107***3.10.6 Análisis de Adaptación**

La versión en la que se basó, fue una partitura para guitarra de arreglista desconocido, se recomienda que sea ejecutada al mismo tiempo que la original que es de negra con punto=76. Se introdujo un estribillo seguido por la introducción del piano que es ejecutada por el contrabajo aplicando la técnica de extensión y no de posición, esto para mantener el color de sonido, producido al tocar en la misma cuerda por ser una melodía muy lenta y clara lo que permite realizar cambios de posiciones constantes sin riesgo de desafinación. En la melodía tenemos que cambiará a la técnica de posición ya que la digitación propuesta está en segunda posición. Para abordar la segunda parte de la obra tenemos un salto de cuidado, el de octava, por esa razón se ubicó un silencio de corchea para tener el tiempo suficiente de cambiar de

posición siempre con el dedo 0 de base para conseguir la afinación y el sonido deseado en este pasaje.

3.11 CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

3.11.1 Conclusiones

En esta tesis se planteó como objetivo validar un texto de música ecuatoriana que presente la adaptación de 10 temas de géneros tradicionales ecuatorianos para contrabajo, dicho planteamiento evidenció la poca presencia de música nacional escrita, transcrita o adaptada para este instrumento, la búsqueda de dicho material fue realizada en el inicio de la investigación, sin obtener los resultados deseados.

En la culminación del presente trabajo de adaptación, es importante destacar algunos aspectos que emanan de la experiencia desarrollada:

Esta investigación se demuestra la importancia que tiene el contar con el material adaptado para el contrabajo con diferentes grados de dificultad debido a que se espera que este cuente con el apoyo de los diferentes profesores de contrabajo y sea utilizado en sus clases.

Los géneros y obras tratadas para el trabajo investigativo fueron tratadas con mucho respeto ya que en ningún momento se pretendió cambiar su esencia, con el ánimo que permanezcan tal cual se las conoce.

El hecho de determinar técnicamente cada pasaje, ubicando las digitaciones y cuerdas sin duda facilitará la ejecución de las obras al instrumentista, además estas cuentan con un acompañamiento de piano

pensado en resaltar la melodía ejecutada por el contrabajo y no opacarla o competir con ella.

Una de las conclusiones es que sí es posible adaptar obras de distintos niveles de dificultad para el contrabajo, sin alterar la esencia misma de los géneros tradicionales ecuatorianos, logrando en la práctica confirmar que el instrumento no tiene impedimento alguno de hacerlo.

La música ecuatoriana, en lo que se refiere a la armonía, ha manejado criterios funcionales, como sinónimo de movimiento, tanto en lo sonoro como en lo melódico, criterio que ha funcionado muy bien en nuestra música, entonces se considera innecesario realizar cambios armónicos ya que en la práctica los resultados no permitían apreciar la belleza de las obras ecuatorianas, por esta razón se mantuvo la armonía original en todas las obras

3.11.2 Recomendaciones

Como recomendaciones señalaremos las siguientes:

Que el trabajo realizado sea incluido en los pensum de estudio de las instituciones públicas y privadas que se dedican a la enseñanza de la música, con el fin de motivar al estudiante de contrabajo, a ser un ente activo y participativo, de la música ecuatoriana con tradición, con la finalidad de conseguir que esta forme parte de la formación académica del músico instrumentista de contrabajo, manteniendo la identidad cultural de nuestro pueblo.

A Los instrumentistas que gustan de los géneros ecuatorianos, se les recomienda preocuparse de aportar a la música nacional y al repertorio instrumental, los temas que son parte de nuestra historia y tradición, realizando adaptaciones de los mismos, para que de esta manera, cada uno de nosotros enriquezca el repertorio de los distintos instrumentos que se estudian hoy en día. Esperamos que el presente trabajo contribuya a ser un material de estudio los contrabajistas ecuatorianos, y que sirva de motivación a los músicos instrumentistas de otras especialidades que cuenten con este tipo de material.

Se recomienda el estudio del material adaptado para el contrabajo ya que éste cuenta con diferentes grados de dificultad para que sirva de apoyo a los profesores del instrumento en nuestro medio.

Se recomienda ejecutar las obras de este trabajo ya que cuentan con el acompañamiento de piano que será muy útil a la hora de presentar las obras en público. Las presentes adaptaciones no alteran la esencia misma de los géneros tradicionales ecuatorianos, permitiendo apreciar en su total magnitud la belleza de las mismas.

Para finalizar en los anexos encontramos ya, el texto que cuenta con las 10 obras adaptadas y editadas con su respectivo acompañamiento de piano con excepción de “El Lojanito”, debido a que la adaptación de la obra fue elaborada para contrabajo solo sin acompañamiento de piano.

Se recomienda el presente trabajo como un importante referente para el repertorio académico ecuatoriano para contrabajo

BIBLIOGRAFÍA

- 1.- GENISHI, Kawahami, “Guía práctica para arreglos de la Música Popular”, Editorial Yamaha Music Fundation, Tokio Japón, 2004.
- 2.- MEJÍA Navarrete Julio.- “Globalización y Cultura”
- 3.- DE LA TORRE, Adrián, GUERRERO, Pablo, “Gonzalo Benítez: tras una cortina de años”, editorial FONSAL, Quito-Ecuador, 2006.
- 4.- CARRIÓN, Oswaldo. “Lo mejor del siglo XX: Música Ecuatoriana”. Ediciones Duma, Quito Ecuador, Primera Edición, 2002.
- 5.- PÉREZ, Carlos, “Justicia Indígena”, Editorial de la Universidad de Cuenca, 2006. Cuenca-Ecuador. Pag.141
- 6.- GUESTRIN Néstor, “La Guitarra en la música Sudamericana”, editorial Ricordi, Argentina, 2001.
- 7.- GUERRERO, Gutiérrez Pablo, “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”, Tomos I y II, Editorial CONMUSICA, Quito, 2004-2005.
- 8.- MORENO, Segundo Luis; “Música y danza autóctonas del Ecuador”; Biblioteca de la Fundación Cultural "Ballet Andino Ecuador", Editorial Duma, Quito Ecuador, 1998
- 9.- COSTALES Samaniego Alfredo, “El Chagra estudio del Mestizaje Ecuatoriano”; Biblioteca de la Fundación Cultural "Ballet Andino Ecuador", Editorial Duma, Quito Ecuador, 1998
- 10.- VIGLIETTI, Cesar, “Origen e historia de la Guitarra”, Editorial Albatros, Buenos Aires-Argentina 1986.

- 11.- WONG, Ketty; “Luis Humberto Salgado, un quijote de la Música”, Editorial Pedro Jorge Vera, Quito 2003-2004.
- 12.- GODOY AGUIRRE, Mario, “Breve Historia de la Música del Ecuador”, primera edición, Editorial Ecuador, Quito Ecuador 2005..
- 13.- PALMA, Athos. ”Curso de teoría razonada de la música”. Editorial Ricordi, Argentina. Junio 2000
- 14.- D HARCOURT, Raoul y Marguerite. “La Música de los Incas y sus supervivencias”, Editorial Industrial Grafica S.A: Lima-Perú. 1990.
- 15.- POBLETE, Varas Carlos. “Estructuras y formas de la Música tonal”. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile 1981.
- 16.- ROSALES, Gabriel. “Cábalas con la Guitarra. El secreto del arte de tocar”. Editorial Monterreina Gráficas,. Sexta edición. Madrid 2005
- 17.- PASCUAL, Mejía Pilar, “Didáctica de la Música”, Editorial Pearson Educación S.A., Madrid España, 2006.
- 18.- LEÓN, José Tarquino, “Biografías de Artistas y Artesanos del Azuay”, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1982, Cuenca – Ecuador.
- 19.- ZAMACOIS, Joaquin, “Curso de Formas Musicales”, Editorial “Labor”, 2da edición, Barcelona-España. 1990.
- 20.- MORENO, Segundo Luis; “La Música en el Ecuador”, Editorial Porvenir, segunda edición, Quito Ecuador, 1996.
- 21.- SÁNCHEZ VALDIVIESO, Fausto, “Historia de la Música”, editorial Gráficas Hernández, Cuenca-Ecuador, 2006.

CIBERGRAFÍA

Diccionario Virtual Encarta, www.encarta.com. Internet:

Diccionario virtual de la Real Academia de la lengua, www.drae.com.

CARVAJAL, Iván.- “Volver a tener patria”. www.carvajalivan.com. Internet

MEJÍA, Navarrete Julio.- “Globalización y Cultura”, www.globalizaciónycultura.com. Internet

Lucía de la Torre & Henrik Balslev) “La diversidad cultural del Ecuador”.

<http://es.scribd.com/doc/76609071/2886-Culturas>. Internet

<http://www.webislam.com/?idt=4389>. Internet

<http://alainet.org/active/23366&lang=es>, Internet

<http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?Home&post=15>, Internet:.

<http://www.edufuturo.com/educacion.php?c=855>. Internet

<http://www.buenastareas.com/ensayos/>

ANEXOS

Reir Llorando

Contrabass

Pasillo

Autor: Carlos Amable Ortíz

Adaptación: Pablo Guzmán

Allegro $\text{♩} = 132$ 

mf f mf f p

Reir Llorando

2



36

39

42

47

52

57

62

67

72

f

p

cresc

mf

Reir Llorando

3

77 *V* *f*

82 *pizz.*

87

92

97 *pizz.* *p*

102

107

Score

Reir Llorando

Pasillo

Autor: Carlos Amable Ortíz

Adaptación: Pablo Guzmán

Allegro $\text{♩} = 132$

Contrabass

mf *f* II I II I

Piano

p 3 3 3 E E A m

Cb.

5 1 4 1 4 1 1 4 2 4 2 II III II

Pno.

A m E E A m

Cb.

9 1 2 4 1 1 1 1 1 1 1 1 *mf* II I

Pno.

A m E E A m

2

13

Cb.

Pno.

A m

E

E

A m

17

Cb.

Pno.

A m

C

C

20

Cb.

Pno.

D m

D m

G

Reir Llorando

3

The musical score for "Reir Llorando" is presented in three systems, each consisting of a Cello (Cb.) and Piano (Pno.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

System 1 (Measures 23-25):

- Measures 23-25:** The Cb. part features a descending eighth-note scale with fingerings 0, 4, 1, 4, 0, 2, 0, 1, 0, 4, 2, 4, 1, 4, 1, 1. The Pno. part has a bass line with eighth notes and chords G and A m.

System 2 (Measures 26-29):

- Measures 26-29:** The Cb. part continues with fingerings 1, 4, 1, 2, 1, 4, 0, 2, 4, 1, 4, 1, 2. The Pno. part has a bass line with eighth notes and chords E, E, A m, and A m.

System 3 (Measures 30-32):

- Measures 30-32:** The Cb. part concludes with fingerings 2, 1, 4, 1, 4, 0. The Pno. part has a bass line with eighth notes and chords E, E, and A m.

Reir Llorando

4

33 *p* V 0 1 4 1 2 4 1 4 4 4 0 1 2 1

Cb. II I II I II I

Pno. Am C C

36 1 4 2 1 1 4 1 4 2 1 1 2 0 1 1 1 2 4 1

Cb. I

Pno. D m D m G

39 0 4 1 4 0 2 0 1 0 4 2 4 1 4 1 1 1 2 V

Cb. II I II III IV

Pno. G Am C

Reir Llorando

5

42

Cb.

Pno.

47

Cb.

Pno.

52

Cb.

Pno.

f



The musical score is divided into three systems, each with a Cb. (Contrabajo) and Pno. (Piano) staff. The first system covers measures 42 to 46, the second covers measures 47 to 51, and the third covers measures 52 to 56. The Cb. staff includes various musical notations such as notes, rests, and chords, along with performance instructions like 'f' (forte). The Pno. staff includes various musical notations such as notes, rests, and chords, along with performance instructions like 'f' (forte). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Reir Llorando

6

57

Cb.

Pno.

62

Cb.

Pno.

67

Cb.

Pno.

p

cresc

D m

D m

D m

A m

A m

E

E

A m

A m

D m

D m

B^b

B^b

C

C



Reir Llorando

7

72

Cb. *mf*

Pno. D m D m D m D m A m

77

Cb. *f*

Pno. A m E E A m A m

82

Cb. pizz. 4 1 1 4 1

Pno. E E A m A m E



8

Reir Llorando

87

Cb.

Pno.

92

Cb.

Pno.

97

Cb.

Pno.

pizz.

p

Reir Llorando

9

102

Cb.

Pno.

107

Cb.

Pno.

Contrabass

Pasional

Pasillo

Letra y Música: Enrique Espin Yépez

Adaptación: Pablo Guzmán

Andante $\text{♩} = 92$



p *mf* *mf* *mp* *mf* *mf* *mf* *cresc* *f* *rall* *mf*

II III II II

2

Pasional

Allegro ♩ = 114

41 *f* III II III

Andante ♩ = 92

46 *rall* *p*

51 *mf* *f* I

Allegro ♩ = 114

56 *f* III

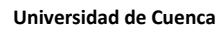
61 *rall*

Andante ♩ = 92

66 *p* *mf*

71 *f* I





3

Pablo Rafael Guzmán Romero



Score

Pasillo

Letra y Música: Enrique Espin Yépez

Adaptación: Pablo Guzmán

Letra y Música: Enrique Espin Yépez
Adaptación: Pablo Guzmán

Andante ♩ = 92

Contrabass

Piano

Cb.

Pno.

Cb.

Pno.

Pasional

2

13

Cb.

Pno.

G m

G m

G m

C m

17

Cb.

mp

II

III

Pno.

C m

D

E^b

G m

21

Cb.

II

Pno.

G m

G m

D

G m



Pasional

3

25

Cb.

Pno.

G m

G m

E^b

29

Cb.

Pno.

G m

33

Cb.

Pno.

C

G m

G m

G m



Pasional

4

37

Cb. *cresc* *f* *rall*

Pno. G m D G m G m

41

Cb. *f* III II

Pno. F F B \flat B \flat

45

Cb. III II I II III *rall*

Pno. D D G m G m

Pasional

5

Andante ♩ = 92

Cb. 49 *p* *mf*

Pno. 49 G m G m D D

Cb. 53 *f* I

Pno. 53 G m G m G m D

Allegro ♩ = 114

Cb. 57 *f* III

Pno. 57 G m G m F f

Pasional

6

61

Cb.

Pno.

Andante $\text{♩} = 92$

65

Cb.

Pno.

69

Cb.

Pno.

mf

f

rall

p

II

III

II

I

II

III

B \flat

B \flat

D

D

G m

G m

E \flat

D

G m

G m

G m

G m

I

Pasional

7

73

Cb.

Pno.

D

G m

G m

G m



77

Cb.

Pno.

G m



81

Cb.

Pno.

C

D



Pasional

8

85

Cb.

Pno.

p

89

Cb.

Pno.

rall

rit.

f

92

Cb.

Pno.

morendo



Penas mias

Contrabass

San Juanito

Autor: Guillermo Garzón

Adaptación: Pablo Guzmán

Moderato $\text{♩} = 108$ 

The musical score for Contrabass of "Penas mias" is written in 2/4 time, key of D major, and tempo Moderato (♩ = 108). The score consists of 31 measures across six staves. The dynamics range from forte (f) to mezzo-piano (mp). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings.

Measure numbers: 1, 6, 11, 16, 21, 26, 31.

Dynamics: *f*, *mp*.

2

Penas Mías



36

41

46

51

56

61

66

71

76

Al S y Fin

Penas mias

San Juanito

Adaptación: Pablo Guzmán

Contrabass

Piano

Measures 1-8:

- Contrabass: Bass clef, 2/4 time. Notes: G2 (4), A2 (1), B2 (V), C3 (V), D3 (4), E3 (1), F3 (4), G3 (1), A3 (1), B3 (V), C4 (1), D4 (1), E4 (V), F4 (1), G4 (1), A4 (V), B4 (1), C5 (1), D5 (V), E5 (1), F5 (1), G5 (V), A5 (1), B5 (1), C6 (V), D6 (1), E6 (1), F6 (V), G6 (1), A6 (1), B6 (V), C7 (1), D7 (1), E7 (V), F7 (1), G7 (1), A7 (V), B7 (1), C8 (1), D8 (V), E8 (1), F8 (1), G8 (V), A8 (1), B8 (1), C9 (V), D9 (1), E9 (1), F9 (V), G9 (1), A9 (1), B9 (V), C10 (1), D10 (1), E10 (V), F10 (1), G10 (1), A10 (V), B10 (1), C11 (1), D11 (V), E11 (1), F11 (1), G11 (V), A11 (1), B11 (1), C12 (V), D12 (1), E12 (1), F12 (V), G12 (1), A12 (1), B12 (V), C13 (1), D13 (1), E13 (V), F13 (1), G13 (1), A13 (V), B13 (1), C14 (1), D14 (V), E14 (1), F14 (1), G14 (V), A14 (1), B14 (1), C15 (V), D15 (1), E15 (1), F15 (V), G15 (1), A15 (1), B15 (V), C16 (1), D16 (1), E16 (V), F16 (1), G16 (1), A16 (V), B16 (1), C17 (1), D17 (V), E17 (1), F17 (1), G17 (V), A17 (1), B17 (1), C18 (V), D18 (1), E18 (1), F18 (V), G18 (1), A18 (1), B18 (V), C19 (1), D19 (1), E19 (V), F19 (1), G19 (1), A19 (V), B19 (1), C20 (1), D20 (V), E20 (1), F20 (1), G20 (V), A20 (1), B20 (1), C21 (V), D21 (1), E21 (1), F21 (V), G21 (1), A21 (1), B21 (V), C22 (1), D22 (1), E22 (V), F22 (1), G22 (1), A22 (V), B22 (1), C23 (1), D23 (V), E23 (1), F23 (1), G23 (V), A23 (1), B23 (1), C24 (V), D24 (1), E24 (1), F24 (V), G24 (1), A24 (1), B24 (V), C25 (1), D25 (1), E25 (V), F25 (1), G25 (1), A25 (V), B25 (1), C26 (1), D26 (V), E26 (1), F26 (1), G26 (V), A26 (1), B26 (1), C27 (V), D27 (1), E27 (1), F27 (V), G27 (1), A27 (1), B27 (V), C28 (1), D28 (1), E28 (V), F28 (1), G28 (1), A28 (V), B28 (1), C29 (1), D29 (V), E29 (1), F29 (1), G29 (V), A29 (1), B29 (1), C30 (V), D30 (1), E30 (1), F30 (V), G30 (1), A30 (1), B30 (V), C31 (1), D31 (1), E31 (V), F31 (1), G31 (1), A31 (V), B31 (1), C32 (1), D32 (V), E32 (1), F32 (1), G32 (V), A32 (1), B32 (1), C33 (V), D33 (1), E33 (1), F33 (V), G33 (1), A33 (1), B33 (V), C34 (1), D34 (1), E34 (V), F34 (1), G34 (1), A34 (V), B34 (1), C35 (1), D35 (V), E35 (1), F35 (1), G35 (V), A35 (1), B35 (1), C36 (V), D36 (1), E36 (1), F36 (V), G36 (1), A36 (1), B36 (V), C37 (1), D37 (1), E37 (V), F37 (1), G37 (1), A37 (V), B37 (1), C38 (1), D38 (V), E38 (1), F38 (1), G38 (V), A38 (1), B38 (1), C39 (V), D39 (1), E39 (1), F39 (V), G39 (1), A39 (1), B39 (V), C40 (1), D40 (V), E40 (1), F40 (1), G40 (V), A40 (1), B40 (1), C41 (V), D41 (1), E41 (1), F41 (V), G41 (1), A41 (1), B41 (V), C42 (1), D42 (1), E42 (V), F42 (1), G42 (1), A42 (V), B42 (1), C43 (1), D43 (V), E43 (1), F43 (1), G43 (V), A43 (1), B43 (1), C44 (V), D44 (1), E44 (1), F44 (V), G44 (1), A44 (1), B44 (V), C45 (1), D45 (1), E45 (V), F45 (1), G45 (1), A45 (V), B45 (1), C46 (1), D46 (V), E46 (1), F46 (1), G46 (V), A46 (1), B46 (1), C47 (V), D47 (1), E47 (1), F47 (V), G47 (1), A47 (1), B47 (V), C48 (1), D48 (1), E48 (V), F48 (1), G48 (1), A48 (V), B48 (1), C49 (1), D49 (V), E49 (1), F49 (1), G49 (V), A49 (1), B49 (1), C50 (V), D50 (1), E50 (1), F50 (V), G50 (1), A50 (1), B50 (V), C51 (1), D51 (1), E51 (V), F51 (1), G51 (1), A51 (V), B51 (1), C52 (1), D52 (V), E52 (1), F52 (1), G52 (V), A52 (1), B52 (1), C53 (V), D53 (1), E53 (1), F53 (V), G53 (1), A53 (1), B53 (V), C54 (1), D54 (1), E54 (V), F54 (1), G54 (1), A54 (V), B54 (1), C55 (1), D55 (V), E55 (1), F55 (1), G55 (V), A55 (1), B55 (1), C56 (V), D56 (1), E56 (1), F56 (V), G56 (1), A56 (1), B56 (V), C57 (1), D57 (1), E57 (V), F57 (1), G57 (1), A57 (V), B57 (1), C58 (1), D58 (V), E58 (1), F58 (1), G58 (V), A58 (1), B58 (1), C59 (V), D59 (1), E59 (1), F59 (V), G59 (1), A59 (1), B59 (V), C60 (1), D60 (V), E60 (1), F60 (1), G60 (V), A60 (1), B60 (1), C61 (V), D61 (1), E61 (1), F61 (V), G61 (1), A61 (1), B61 (V), C62 (1), D62 (1), E62 (V), F62 (1), G62 (1), A62 (V), B62 (1), C63 (1), D63 (V), E63 (1), F63 (1), G63 (V), A63 (1), B63 (1), C64 (V), D64 (1), E64 (1), F64 (V), G64 (1), A64 (1), B64 (V), C65 (1), D65 (1), E65 (V), F65 (1), G65 (1), A65 (V), B65 (1), C66 (1), D66 (V), E66 (1), F66 (1), G66 (V), A66 (1), B66 (1), C67 (V), D67 (1), E67 (1), F67 (V), G67 (1), A67 (1), B67 (V), C68 (1), D68 (1), E68 (V), F68 (1), G68 (1), A68 (V), B68 (1), C69 (1), D69 (V), E69 (1), F69 (1), G69 (V), A69 (1), B69 (1), C70 (V), D70 (1), E70 (1), F70 (V), G70 (1), A70 (1), B70 (V), C71 (1), D71 (1), E71 (V), F71 (1), G71 (1), A71 (V), B71 (1), C72 (1), D72 (V), E72 (1), F72 (1), G72 (V), A72 (1), B72 (1), C73 (V), D73 (1), E73 (1), F73 (V), G73 (1), A73 (1), B73 (V), C74 (1), D74 (1), E74 (V), F74 (1), G74 (1), A74 (V), B74 (1), C75 (1), D75 (V), E75 (1), F75 (1), G75 (V), A75 (1), B75 (1), C76 (V), D76 (1), E76 (1), F76 (V), G76 (1), A76 (1), B76 (V), C77 (1), D77 (1), E77 (V), F77 (1), G77 (1), A77 (V), B77 (1), C78 (1), D78 (V), E78 (1), F78 (1), G78 (V), A78 (1), B78 (1), C79 (V), D79 (1), E79 (1), F79 (V), G79 (1), A79 (1), B79 (V), C80 (1), D80 (V), E80 (1), F80 (1), G80 (V), A80 (1), B80 (1), C81 (V), D81 (1), E81 (1), F81 (V), G81 (1), A81 (1), B81 (V), C82 (1), D82 (1), E82 (V), F82 (1), G82 (1), A82 (V), B82 (1), C83 (1), D83 (V), E83 (1), F83 (1), G83 (V), A83 (1), B83 (1), C84 (V), D84 (1), E84 (1), F84 (V), G84 (1), A84 (1), B84 (V), C85 (1), D85 (1), E85 (V), F85 (1), G85 (1), A85 (V), B85 (1), C86 (1), D86 (V), E86 (1), F86 (1), G86 (V), A86 (1), B86 (1), C87 (V), D87 (1), E87 (1), F87 (V), G87 (1), A87 (1), B87 (V), C88 (1), D88 (1), E88 (V), F88 (1), G88 (1), A88 (V), B88 (1), C89 (1), D89 (V), E89 (1), F89 (1), G89 (V), A89 (1), B89 (1), C90 (V), D90 (1), E90 (1), F90 (V), G90 (1), A90 (1), B90 (V), C91 (1), D91 (1), E91 (V), F91 (1), G91 (1), A91 (V), B91 (1), C92 (1), D92 (V), E92 (1), F92 (1), G92 (V), A92 (1), B92 (1), C93 (V), D93 (1), E93 (1), F93 (V), G93 (1), A93 (1), B93 (V), C94 (1), D94 (1), E94 (V), F94 (1), G94 (1), A94 (V), B94 (1), C95 (1), D95 (V), E95 (1), F95 (1), G95 (V), A95 (1), B95 (1), C96 (V), D96 (1), E96 (1), F96 (V), G96 (1), A96 (1), B96 (V), C97 (1), D97 (1), E97 (V), F97 (1), G97 (1), A97 (V), B97 (1), C98 (1), D98 (V), E98 (1), F98 (1), G98 (V), A98 (1), B98 (1), C99 (V), D99 (1), E99 (1), F99 (V), G99 (

Penas Mías

2

13

Cb.

f II I II I II I II *mp*

Pno.

B m B m E m B m B m E m

17

Cb.

f I II I II I II I II I II

Pno.

E m B m E m E m B m E m

21

Cb.

f III II

Pno.

E m B m E m E m B m E m



3

157

Penas Mías

4

37

Cb.

f I II I II I II I II I II

Pno.

Em Bm Em Em Bm Em

41

Cb.

f III II V

Pno.

Em B Em Em B Em

45

Cb.

V

Pno.

Em B Em Em B7 Em

Penas Mías

5

49

Cb.

Pno.

53

Cb.

Pno.

57

Cb.

Pno.

mf *mp*

E m B m E m B m



Penas Mías

6

61

Cb.

f I II I II I II I II I II

Pno.

B m B m E m B m B m E m

65

Cb.

f III II V I I V

Pno.

E m B E m E m B E m

69

Cb.

V V 4 I 4 V 1 1

Fin

Pno.

E m B E m E m B 7 E m

Fin

Penas Mías

7

73

Cb.

Pno.

Em

77

Cb.

Pno.

Em

Al S
y Fin

Morena la Ingratiud

Contrabass

Albazo

Autor: Jorge Araujo

Adaptación: Pablo Guzmán

Andante $\text{♩} = 84$

3

mp II I II I

8

mp II

13

3

mf II I II

20

f III II I

25

3

mp II

32

I II I

37

mp II

44

f II I II III II I

Morena la Ingratiud

2

49 *f*

54 *f* III II

61 *mp* II III II

66 *mf* II

71 *f* II

76

81 *f* II I II III II I

88 *f*

93 *mp* *p*

Morena la Ingratiud

2

13

Cb.

Pno.

17

Cb.

Pno.

21

Cb.

Pno.

mf

f

B \flat m

F

D \flat

B \flat m

V

4

1

1

2

4

1

4

1

2

4

1

4

3

Morena la Ingratiud

3

25

Cb.

Pno.

29

Cb.

Pno.

33

Cb.

Pno.

mp II I

B \flat m D \flat B \flat m B \flat m

B \flat m D \flat D \flat B \flat m

II I

B \flat m D \flat D \flat B \flat m

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for the piece 'Morena la Ingratiud'. Each system consists of a Cello (Cb.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system starts at measure 25. The Cb. part has a melodic line with a slur over measures 25-26, a fermata in measure 27, and a slur over measures 28-29. The Pno. part has a steady eighth-note accompaniment with chords D-flat, D-flat, B-flat major, and B-flat major. The second system starts at measure 29. The Cb. part has a rest in measure 29, followed by a melodic line starting in measure 30 with a slur and a 'mp' dynamic marking. The Pno. part continues with the same accompaniment pattern, with chords B-flat major, B-flat major, B-flat major, and B-flat major. The third system starts at measure 33. The Cb. part has a melodic line with a slur over measures 33-34, a fermata in measure 35, and a slur over measures 36-37. The Pno. part continues with the same accompaniment pattern, with chords B-flat major, D-flat, D-flat, and B-flat major.

Morena la Ingratiud

4

Cb. 37 *mp* II

Pno. 37 *B^bm* *D^b* *D^b* *B^bm*

Cb. 41 *f* II

Pno. 41 *B^bm* *B^bm* *B^bm* *B^bm*

Cb. 45 I II III II I

Pno. 45 *F* *F* *F* *D^b*

Morena la Ingratiud

5

49

Cb.

f

Pno.

53

Cb.

Pno.

57

Cb.

f III II

Pno.

D^b B^bm B^bm D^b

D^b B^bm B^bm E^bm

E^bm E^bm E^bm E^bm



6

69

Cb.

mf

II I II III II I

69

Pno.

E^bm B^b B^b B^b

Morena la Ingratiud

7

73

Cb.

Pno.

f

V 1 4 V 1 4 V 1 4 V 1 4

II III I

G^b G^b E^bm E^bm

77

Cb.

Pno.

V 1 2 4

I II

G^b G^b E^bm E^bm

81

Cb.

Pno.

f

V 1

II

B^bm B^bm B^bm B^bm

Morena la Ingratiud

8

85

Cb.

Pno.

F

D^b

I II III II I



89

Cb.

Pno.

f

D^b B^bm B^bm D^b



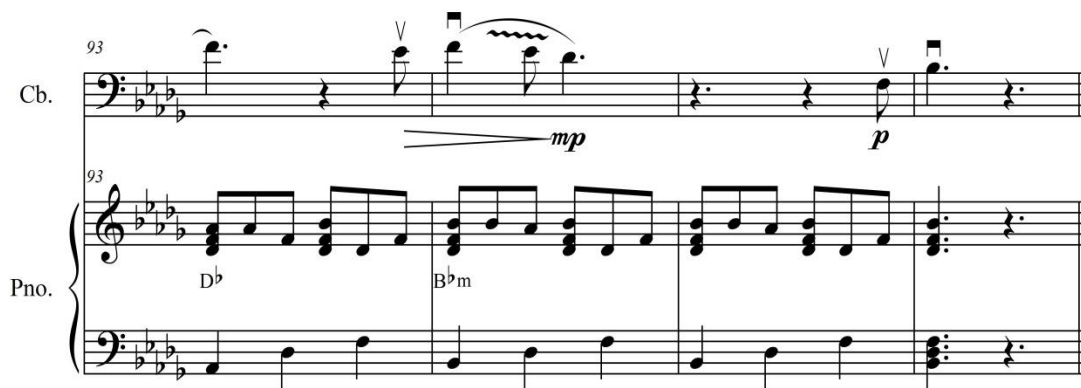
93

Cb.

Pno.

mp *p*

D^b B^bm



Lojanito

Bolero

Contrabass

Autor: Salvador Bustamante Celi

Adaptación: Pablo Guzmán

Allegro ♩ = 132



Chord symbols: G m, C m, D, B b, F, A, G M, C m, D, B b, E b, G.

Dynamics: *f*, *p*, *mp*, *mf*.

Performance instructions: *arco*, *pizz.*

2

Lojanito

32 *mf* B^b B^b E^b B^b

36 *mf* F B^b C F *f*

40 *mf* B^b B^b E^b D *f*

44 Cm B^b F B^b *f*

48 D G A
1ª vez. *p* I II I II I II I II I
2ª vez *f*

51 *mp* *stacc* D G G G

55 C $A m$ $A m$ $A m$

Lojanito

3



59

63

66

69

72

76

81

1ª vez, *p*
2ª vez, *f*

Lojanito

4

86

G m

F

D

D

91

D

G m

B^b

G m

96

2

Chulla quiteño

Contrabass

Pasacalle

Música: Alfredo Carpio

Adaptación: Pablo Guzmán

Allegro $\text{♩} = 132$ 

The musical score is written for Contrabass in 2/4 time, marked Allegro with a tempo of 132 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score consists of eight staves of music, each containing various musical notations including notes, rests, and fingerings. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The score includes a variety of musical symbols such as slurs, ties, and accidentals. The piece is a Pasacalle, a traditional dance from the Andes.

2

53 *mp*

59 *ff*

65 *f*

71

77 *mp*

83 *mp*

89 *cresc*

96 *ff* *pizz.*

Score

Chulla quiteño

Pasacalle

Música: Alfredo Carpio

Adaptación: Pablo Guzmán

Allegro $\text{♩} = 132$

Contrabass

Piano

Cb.

Pno.

Cb.

Pno.





The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged for Cb (Contrabass) and Pno (Piano). The music is in G major and 4/4 time. The score is divided into three systems, each with a Cb part and a Pno part. The Cb part features a melodic line with various fingerings and articulations, while the Pno part provides harmonic support with chords and a steady bass line. The score includes measure numbers 19, 25, and 31. The Cb part includes fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (V, V, V, V, V, V). The Pno part includes chords (E, A m, E) and a steady bass line. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a white background.

37

Cb.

f I II I II II I

Pno.

A m A m F F F F

43

Cb.

II I II I II *mp* I II I

Pno.

F F F F F F

49

Cb.

II II I II I II I II *mp* III II

Pno.

F F F F F F

4

55

Cb.

Pno.

61

Cb.

Pno.

67

Cb.

Pno.



55

61

67

55

61

67

I II I II III

C C C C E E

4

ff II I II I II I

A m A m A m A m A m

II I I *f* I II I

E E A m A m F F

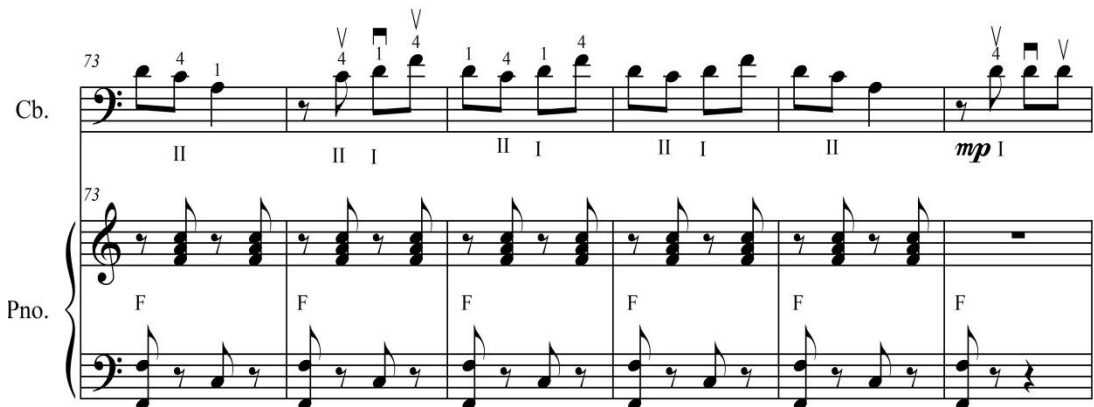
73

Cb.

Pno.

F

mp I

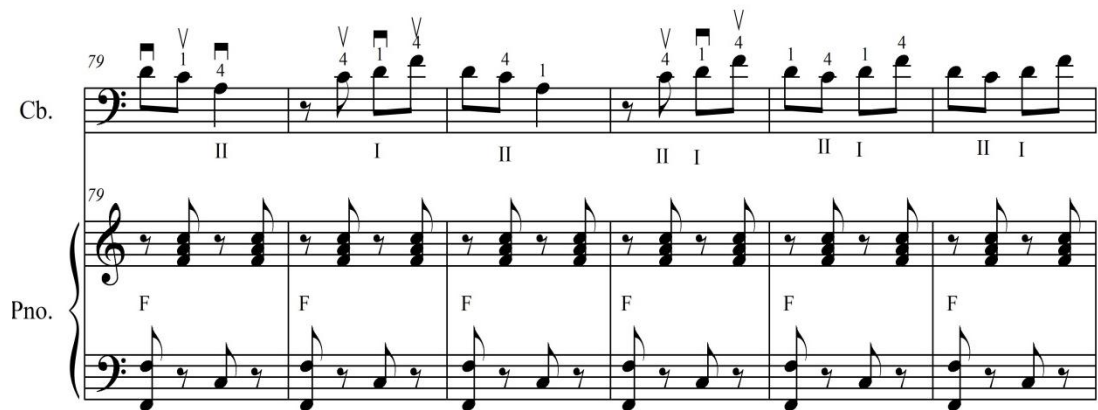


79

Cb.

Pno.

F



85

Cb.

Pno.

F

mp III

C



6

91

Cb.

4 4 2 4 1 4 4

III

cresc

II I II I

V 2 1 V 3 2 V

Pno.

E E A m C C C

97

Cb.

II I II I

ff

pizz.

V 3 1 V 3 1 2 1 3 2 1

Pno.

C C E E A m A m

Contrabass

Chola Cuencana

Pasacalle

Autor: Rafael Carpio Abad

Adaptación: Pablo Guzmán

Allegro ♩ = c. 126

8

8

Fine *mf* II

21 *mf* II

27 II I II

33 *f* I II I *mf* II I

39 II *f* I II I

45 *mf* II I II 8 *f* I

58 II

64 *f* I



2

Chola Cuencana

70

76

82

mf

f

mf

D.S. al Fine

Chola Cuencana

Score

Pasacalle

Autor: Rafael Carpio Abad

Adaptación: Pablo Guzmán

Allegro $\text{♩} = \text{c. } 126$

Contrabass

Piano

7

Cb.

Pno.

13

Cb.

Pno.

Fine *mf* II

Dm A Dm Am Dm Fine Dm Dm

1 2 V V V

I II I



Chola Cuencana

187

Chola Cuencana

3

37

Cb.

mf II I II *f* I II

Pno.

A A Dm Dm Dm Dm

43

Cb.

I *mf* II I II

Pno.

F F A A Dm Dm

49

Cb.

Pno.

Dm A Dm A Dm A

4

Chola Cuencana

55

Cb.

f I

Pno.

Dm Am Dm Dm Dm F F

61

Cb.

II *f* I

Pno.

A A Dm Dm Dm Dm

67

Cb.

II

Pno.

F F A A Dm Dm

Chola Cuencana

5

73

Cb.

mf I II I II I II I

Pno.

F F F F A A

79

Cb.

II *mf* I II I II

Pno.

Dm Dm F F F F

85

Cb.

I II I II

Pno.

A A Dm Dm

D.S. al Fine

D.S. al Fine



Contrabass

Autor: Rudencio Inga Vélez

Musical score for the bass line of "The Swan" by Camille Saint-Saëns. The score is in G major (one sharp) and common time. It consists of six staves of music, each with fingerings and articulations. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The piece is marked with a 'V' symbol at the beginning of each staff, indicating a specific fingering or articulation. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

2

La Bocina



41

46

52

58

mf

ff

D.S. al Fine

Fine

La Bocina

Score

Fox Incaico

Autor: Rudencio Inga Vélez

Adaptación: Pablo Guzmán



The musical score is written for three instruments: Contrabass, Piano, and Cb. (Cello/Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems, each containing staves for the Contrabass, Piano, and Cb. The first system shows the Contrabass playing a series of eighth notes, the Piano playing a series of eighth notes, and the Cb. playing a series of eighth notes. The second system shows the Contrabass playing a series of eighth notes, the Piano playing a series of eighth notes, and the Cb. playing a series of eighth notes. The third system shows the Contrabass playing a series of eighth notes, the Piano playing a series of eighth notes, and the Cb. playing a series of eighth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Contrabass

Piano

Cb.

Pno.

2

La Bocina

15

Cb.

IV III IVIII

V

1 4 1 1 9 1

1 4 1 4 8

I II

f

I

Pno.

G D D G G

20

Cb.

II I II

Pno.

G G G G

24

Cb.

I II

p

III II I

I II

III II I

Pno.

Em Em Em Em

La Bocina

3

28

Cb.

mf III II I *f*

Pno.

Em Em Bm Em

33

Cb.

mf I II

Pno.

Em

38

Cb.

f II I II I

Pno.

Em Em G G G

V



La Bocina

196

Contrabass

Puñales

Yaraví Ecuatoriano

Autor: Ulpiano Benítez
Adaptación: Pablo Guzmán

Largo $\text{♩} = 40$



Andante $\text{♩} = 92$

p

Score

Puñales

Yaraví Ecuatoriano

Autor: Ulpiano Benítez
Adaptación: Pablo Guzmán

Contrabass

Piano

Cb.

Pno.

Cb.

Pno.





Puñales

199

Puñales 3

31

Cb.

Pno.

36

Cb.

Pno.

40

Cb.

Pno.



Contrabass

Autor: Rubén Uquillas

Adaptación: Pablo Guzmán

Adagio $\text{♩} = 76$
4



Ojos Azules

203

Ojos Azules

3

36

Cb.

mf *f* *mp*

Pno.

Am E E-5 C Am C Am C E E-5 Am

43

Cb.

p

Pno.

Am C Am C E E-5 Am Am Am Am





Maestría
en Pedagogía e
Investigación Musical



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES



MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

"MÚSICA ECUATORIANA PARA CONTRABAJO.

ADAPTACIÓN DE GÉNEROS TRADICIONALES"

Maestrante: Lic. Pablo Rafael Guzmán Romero

2014

Antecedentes:

Es una realidad, el hecho que los géneros de la música ecuatoriana, no tengan el espacio suficiente, para su difusión nacional, mucho menos internacional; esto ha provocado que el proceso de formación de los músicos académicos ecuatorianos, cualquiera fuere su especialidad hayan tenido que trabajar sus propias adaptaciones con el propósito de ejecutar las obras que por herencia cultural, nos pertenecen.

Nuestra música, desde tiempos inmemorables ha sido interpretada por solistas vocales e instrumentales, que con mayor o menor popularidad han participado en su difusión; entre ellos, Julio Jaramillo, el trompetista Edgar Palacios y algunos instrumentistas de piano, guitarra y violín, no obstante la participación del contrabajo en este proceso ha sido limitada debido a las consideraciones generales iniciales de ser un instrumento de acompañamiento. Actualmente esto ha cambiado debido a la transformación del instrumento y sus posibilidades, de tal manera que gracias a la versatilidad de los contrabajistas contemporáneos, cuya versatilidad es muy interesante llegando a tener oportunidad de interpretar obras de cualquier grado de dificultad.

Con este criterio los instrumentistas tienen una visión diferente de los que es posible ejecutar en este instrumento, razón por la cual desde lo académico es importante proponer se genere una difusión de las obras musicales ecuatorianas, tomando en consideración las técnicas y posibilidades creativas que puedan generar los diferentes ritmos.

Contrariamente a lo que muchos artistas piensan la riqueza armónica muy

melódica de los géneros musicales ha tenido un importante desarrollo especialmente en los últimos 50 años, en donde encontramos obras celebres totalmente competitivas que podrían ser interpretadas por solistas internacionales: por ejemplo para el Piano, el pasillo "Pasional" de Enrique Espín Yépez; para la Guitarra, "Reír Llorando" de Carlos Amable Ortiz; para el Violín, "Danza en ecuatoriana en *mi m*" de Enrique Espín Yépez; para la flauta traversa "Pastoral" de Segundo Cueva Celi, para Trompeta, "Canta Trompeta Canta" de Edgar Palacios, para la Marimba, "Andarele" de Julio Bueno, entre otras.

Justificación.

En el presente trabajo de investigación proponemos contar con la opinión de diferentes contrabajistas quienes desde su experiencia podrán contribuir con los lineamientos de escritura, edición e interpretación de las partituras de las obras escogidas; lineamientos que han sido establecidos desde la tradicional escuela europea por ej. Método ruso, método francés, método alemán, que proponen herramientas correspondientes a su entorno por tanto en estas metodologías no existe la posibilidad de ejecutar obras nacionales en el proceso de estudio a menos que el docente lo sugiera. Es entonces donde surge el verdadero problema, pues no existen los recursos bibliográficos que permitan este trabajo, pues es muy común encontrar partituras con guía melódica escritas para piano, para guitarra o para violín, pero en ninguno de los casos destinado a la ejecución del contrabajo como solista.

Por lo expuesto creemos en la necesidad de contribuir al enriquecimiento de la literatura musical ecuatoriana, sumando nuestro esfuerzo al de varios músicos que han trabajado a nivel local, nacional e internacional. Nuestro trabajo plantea desarrollar una visión diferente de la interpretación del contrabajo en calidad de solista, para ello se ha escogido diez obras de diferentes géneros nacionales que mediante el presente trabajo de investigación y análisis de sus estructuras melódicas, rítmicas y armónicas, serán adaptados para la interpretación en el contrabajo, para la selección de los temas del presente trabajo hemos utilizado algunos parámetros, a saber: permanencia en el tiempo, gusto popular, obras no ampliamente difundidas, melodías atractivas y de estructuras armónicas tonales pues consideramos que existen las herramientas suficientes para este propósito como un instrumento que pueda generar esquemas melódicos.

Esta iniciativa puede crear expectativas dentro del círculo de compositores nacionales para estimular su interés en la adaptación o escritura solística de este instrumento, lo cual, es positivo dentro de la comunidad musical ecuatoriana.

Esperamos que el presente trabajo sirva para despertar el interés en la presentes y futuras generaciones de músicos interesados en conocer la musical del Ecuador; despertando la motivación hacia la comunidad de artistas para desarrollar iniciativas similares.

Utilidad importancia y pertinencia.

El presente trabajo se enfoca en adaptar el material musical existente de reconocidas obras de géneros tradicionales ecuatorianos a la técnica del

contrabajo.

Como aporte esta investigación contribuye al enriquecimiento de la literatura musical ecuatoriana, desarrollando una visión académica en la interpretación del contrabajo, presentando diez obras de diferentes géneros tradicionales, que en varios casos se tratan de obras representativas de algunos sectores de nuestra patria, adaptadas a las tonalidades que se creen apropiadas, específicamente a la técnica del contrabajo respetando lo mayor posible la línea melódica original, dando así a los actuales contrabajistas ecuatorianos nuevas herramientas y obras listas a ejecutar conjuntamente con una partitura de acompañamiento escrita para piano. Estos temas han sido elegidos bajo los siguientes parámetros: permanencia en el tiempo, gusto popular, melodías atractivas y de estructuras armónicas tonales, pues se considera que existen en ellas las herramientas suficientes para este propósito, que es el de tomar al contrabajo como un instrumento que puede generar diversos esquemas melódicos, sin perjuicio de las consideraciones técnicas y dificultades interpretativas que la naturaleza del contrabajo. Llegando entonces a la necesidad de realizar la “Adaptación de géneros tradicionales.”

Se espera que el material trabajado, pueda ser interpretado y valorado adecuadamente en los escenarios del país y del exterior.

Marco Conceptual-Referencial.

Marco referencial

La música nacional ha tenido un importante desarrollo en los últimos tiempos, la

presencia de las orquestas sinfónicas profesionales en cuatro ciudad del Ecuador (Quito, Guayaquil, Cuenca y Loja), sin lugar a dudas han sido pilares fundamentales para el conocimiento y proyección del instrumento, esto ha permitido cambios en la mentalidad, de los estudiantes, profesores e instrumentistas en el país.

Actualmente la idea que para un instrumentista de contrabajo pueda tocar de solista, gira alrededor del criterio que esta condición de solista seria presentar obras mundialmente conocidas, de repertorio occidental, tales como obras de Giovanni Bottesini, Alexandre Bolshakov, Eccles, Doménico Dragonetti, Carl Von Dittersdorf, Sergéi Koussevitzky, entre otros, sin desconocer que estas han de estar presente en la formación de todo contrabajista, porque contribuyen al desempeño profesional del instrumentista, debemos rescatar la posibilidad el hecho que los géneros latinoamericanos puedan ser abordados desde esta perspectiva cuya referencia la tenemos en el compositor argentino Astor Piazzola que dentro de su repertorio posee un tango para contrabajo y acompañamiento de piano.

Los instrumentistas sinfónicos y populares conocen de la importancia de tener una identidad cultural fuertemente definida, realidad inapelable, que se presenta no solo en la música sino en todas las áreas sociales y de la ciencia; e inclusive, en todas las actividades del ser humano.

No es una solución alienarse de todos los materiales que no nos pertenecen por cultura, así que desde un punto de vista nacionalista si se quiere, no existe razón valedera para que la música nacional sea excluida del repertorio tanto de formación como de desempeño profesional.

Con lo anteriormente mencionado no se pretende en ningún momento desmerecer el material musical que llegó desde occidente, debido a que éste ha sido formador de

generaciones y que inclusive para todos los instrumentistas académicos es indispensable para la formación y desarrollo.

La música nacional ecuatoriana posee una amplia variedad de ritmos y géneros como: Albazos, Danzantes, Yaravíes, Fox Incaico, Sanjuanitos, Tonadas, Aire Típico, Valses, Pasillos, Yumbos, Andareles, entre otros, mismos que corren el riesgo de ser olvidados por las presentes y futuras generaciones, por una falta de política coherente de difusión musical, por lo tanto uno de los objetivos de la presente investigación es el de contribuir a la solución de este problema.

Marco conceptual.

Julio Bueno uno de los músicos prestigiosos de nuestro país, en una publicaciones titulada “Música Ecuatoriana” presenta criterios valederos respecto al nacionalismo, no solo del ecuador, sino también de otros lugares del mundo dice que por ejemplo: que *“En Europa con Bach se sienten los ecos del coral protestante campesino, así como la influencia del makam turco. En la música de Haydn penetran melodías del folclor croata o austriaco. Mozart utiliza el melos turco (marcha turca, aria turca). Beethoven emplea temas rusos en los cuartetos Razumovsky y hace arreglos de canciones populares alemanas. La idea original se encuentra en Rusia con Tchaikovsky, Glinka y el grupo de los cinco; al mismo tiempo se cristaliza la escuela polonesa con Moniuszko, la magiar con Erkel, la noruega con Grieg, la checa con Smetana y Dvorak y, en los últimos decenios del siglo, la española con*

Albéniz, Granados y de Falla.”²³.

Por lo tanto es importante reconocer que el nacionalismo, ha sido pilar fundamental para el desarrollo de la música académica en diferentes latitudes, fenómeno que en Ecuador no ha tenido el tratamiento necesario por la influencia de varios factores atribuidos nuevamente, a problemas y políticas de formación y difusión musical.

Así también dentro de lo expuesto por el maestro Bueno encontramos una lista de los compositores ecuatorianos que inclusive inserta una pequeña clasificación de su trabajo mismo que dice: *“Autores como “Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Francisco Salgado, Pedro Pablo Traversari y Salvador Bustamante Celi, algunos de ellos bajo el influjo del compositor italiano Doménico Brescia (Director del Conservatorio de Música de Quito entre 1903-1911) son los precursores del nacionalismo musical ecuatoriano. Luego vendrán sus continuadores: Luis Humberto Salgado, su hermano Gustavo, José Ignacio Canelos, Belisario Peña, Juan Pablo Muñoz Sanz, entre otros.”*²⁴

Según lo que se plantea en este criterio es que el Ecuador no estuvo ni está exento de la corriente nacionalista por lo tanto es necesario que los archivos sonoros y fondos musicales sobrevivientes de compositores ecuatorianos deban salir a la luz y confrontar la historia crítica, ya han reposado en la historia salvaguarda y es el momento, inaplazable y apremiante, de reaparecer en escena para aportar, modificar, calificar y proyectar nuestra conciencia musical.

²² Internet: <http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post4> consultado el 23 de febrero 2014 consultado el 23 de febrero 2013; 01h30.

²³ op/ 22 ibídem

La escritura musical en el Ecuador todavía no ha abarcado el espectro esperado, a tal punto que existen diferentes instrumentos que desafortunadamente no tienen la oportunidad de desarrollar la música tradicional ecuatoriana, de forma adecuada por ejemplo el contrabajo. Este instrumento de origen europeo que a mediados del siglo XVII se presenta un ejemplar con cinco cuerdas, hombros estrechos y voluminosa panza. En aquella época predominan dos tipos de contrabajos: uno sin trastes, con cinco cuerdas y voluta (familia de los violines) y otro de seis cuerdas (familia de las violas), con diapason trasteado, oídos generalmente en forma de C, espalda plana y cabeza tallada, en la actualidad es un instrumento que tiene de 104 a 110 cm. de tiro (longitud efectiva de las cuerdas entre el puente y la cejuela) se debe pisar la cuerda en la posición exacta para que suene afinada. Su uso no se generalizó en la orquesta hasta principios de siglo XVII, cuya función era sonar a la octava inferior del violonchelo ya que su sonido es potente y se oye mejor que otros instrumentos de la época, por ejemplo el clave. Entre los virtuosos del contrabajo debemos nombrar al italiano Doménico Dragonetti, autor de conciertos, sonatas y diversas reducciones para el instrumento, Giovanni Bottesini, el virtuoso por excelencia del contrabajo. Al director ruso Sergei Koussevitzky, que también ha escrito para contrabajo y al contrabajista de jazz estadounidense, Charles Mingus, hablando de intérpretes es cuando se considera necesario el indicar que, la ejecución musical se puede decir que esta sólo existe durante se interpreta, podemos pensar en ella y podemos imaginarla, pero en realidad su vida es lo que dura la pieza; eso es lo que convierte cada ejecución en algo único, el sonido no se puede mantener de forma indefinida, al final, se convierte en silencio, esto es diferente a la ejecución que es la formación de un intérprete comprende muchos aspectos, pero seguramente uno de ellos es educar

su percepción musical, enseñarle a observar auditivamente, enseñarle cómo suenan los signos musicales de una partitura organizados ya en un discurso musical indiferente de qué tipo de música se esté interpretando, todos los pueblos tienen una particular manera de interpretar su propia música.

En nuestro caso, la música ecuatoriana que es la que, vamos a tomar como base fundamental para la ejecución del presente trabajo, lamentablemente, ha sido la gran ausente de la súper autopista informativa, el Internet, muy pocos son los lugares de la red en los que se puede encontrar información, y menos todavía los que se puede escuchar los nostálgicos ritmos de la música nacional.

Objetivo

Objetivo general.

Validar un texto de música ecuatoriana que presenta la adaptación de 10 temas de géneros tradicionales ecuatorianos para contrabajo con diferentes grados de dificultad según las condiciones de cada obra.

Objetivos específicos

Delimitar los géneros y obras a ser tratadas para el trabajo investigativo.

- Analizar y adaptar los temas y géneros escogidos.

- Determinar técnicamente cada pasaje, ubicando las digitaciones y cuerdas con el ánimo de facilitar técnicamente la ejecución de las obras al instrumentista.
- Ubicar en cada obra el acompañamiento escrito para piano con la finalidad de facilitar al instrumentista, el poder ejecutarlas obras en público.
- Editar las partituras de los géneros trabajados.
- Validar la compilación de música ecuatoriana para contrabajo.

Plan tentativo de contenidos.

Introducción

Capítulo I

- 1.1 Géneros musicales ecuatorianos.**
- 1.2 Características generales:**
 - 1.2.1 Pasillo.-**
 - 1.2.1.1 Reír llorando Carlos Amable Ortiz.**
 - 1.2.1.2 Pasional, Enrique Espín Yepez.**
 - 1.2.2 San Juanito.**
 - 1.2.2.1 Penas mías.**
 - 1.2.3 Albazo.**
 - 1.2.3.1 Morena la ingratitud. Jorge Araujo Chiriboga**
 - 1.2.4 Bolero español.**
 - 1.2.4.1 El Lojanito; Para contrabajo Solo. Salvador Bustamante Celi**

- 1.2.5 Pasacalle.**
- 1.2.5.1 El Chulla Quiteño. Alfredo Carpio Torres**
- 1.2.5.2 La Chola Cuencana. Rafael Carpio Abad**
- 1.2.6 Fox incaico**
- 1.2.6.1 La Bocina. José Inga Vélez**
- 1.2.7 Yaraví**
- 1.2.7.1 Puñales. Ulpiano Benítez**
- 1.2.8 Tonada**
- 1.2.8.1 Ojos Azules. Rubén Uquillas**

Capítulo II

- 2 El contrabajo.**
- 2.1 Aspectos generales.**
- 2.2 Efectos de color y efectos de arco.**

Capítulo III

- 3 Adaptación de las obras.**
- 3.1 Reír Llorando Generalidades**
- 3.1.2 Textura, Estilo y Movimiento**
- 3.1.4 Instrumentación**
- 3.1.5 Esquema Rítmico**
- 3.1.6 Análisis Estructural**

- 3.1.6.1 Forma**
- 3.1.6.2 Armonía, Motivos generadores**
- 3.1.7 Análisis de la Adaptación**

En este punto es en donde el investigador hará conocer sus aportes en cada una de las obras escogidas, tales como dobles cuerdas para aumentar la dificultad, los cambios de posiciones, los cambios de tonalidad realizados y porqué en el caso que existan, y la adaptación misma, la cual se realizó para facilitar la ejecución de la obra, con criterio propio de un instrumentista de contrabajo, además el hecho de mantener grados conjuntos en las adaptaciones para evitar salto de posiciones, y también se explicará al detalle la razón de la digitación propuesta.

- 3.2 Pasional.**
- 3.2.2.- Textura, Estilo y Movimiento**
- 3.2.4.- Instrumentación**
- 3.2.5.- Esquema Rítmico**
- 3.2.6.- Análisis Estructural**
- 3.2.6.1.- Forma**
- 3.2.6.2.- Armonía, Motivos generadores**
- 3.2.7 Análisis de la Adaptación**
- 3.3 Penas Mías**
- 3.3.2.- Textura, Estilo y Movimiento**
- 3.3.4.- Instrumentación**

- 3.3.5.- Esquema Rítmico**
- 3.3.6.- Análisis Estructural**
 - 3.3.6.1.- Forma**
 - 3.3.6.2.- Armonía, Motivos generadores**
- 3.3.7 Análisis de la Adaptación**
- 3.4 Morena la ingratitud.**
 - 3.4.2.- Textura, Estilo y Movimiento**
 - 3.4.4.- Instrumentación**
 - 3.4.5.- Esquema Rítmico**
 - 3.4.6.- Análisis Estructural**
 - 3.4.6.1.- Forma**
 - 3.4.6.2.- Armonía, Motivos generadores**
 - 3.4.7 Análisis de la Adaptación**
- 3.5 El Lojanito.**
 - 3.5.2.- Textura, Estilo y Movimiento**
 - 3.5.4.- Instrumentación**
 - 3.5.5.- Esquema Rítmico**
 - 3.5.6.- Análisis Estructural**
 - 3.5.6.1.- Forma**
 - 3.5.6.2.- Armonía, Motivos generadores**
 - 3.5.7 Análisis de la Adaptación**

3.6 El Chulla Quiteño.**3.6.2.- Textura, Estilo y Movimiento****3.6.4.- Instrumentación****3.6.5.- Esquema Rítmico****3.6.6.- Análisis Estructural****3.6.6.1.- Forma****3.6.6.2.- Armonía, Motivos generadores****3.6.7 Análisis de la Adaptación****3.7 La Chola Cuencana.****3.7.2.- Textura, Estilo y Movimiento****3.7.4.- Instrumentación****3.7.5.- Esquema Rítmico****3.7.6.- Análisis Estructural****3.7.6.1.- Forma****3.7.6.2.- Armonía, Motivos generadores****3.7.7 Análisis de la Adaptación****3.8 La Bocina.****3.8.2.- Textura, Estilo y Movimiento****3.8.4.- Instrumentación****3.8.5.- Esquema Rítmico****3.8.6.- Análisis Estructural****3.8.6.1.- Forma**

3.8.6.2.- Armonía, Motivos generadores

3.8.7 Análisis de la Adaptación

3.9 Puñales.

3.9.2.- Textura, Estilo y Movimiento

3.9.4.- Instrumentación

3.9.5.- Esquema Rítmico

3.9.6.- Análisis Estructural

3.9.6.1.- Forma

3.9.6.2.- Armonía, Motivos generadores

3.9.7 Análisis de la Adaptación

3.10 Ojos Azules.

3.10.2.- Textura, Estilo y Movimiento

3.10.4.- Instrumentación

3.10.5.- Esquema Rítmico

3.10.6.- Análisis Estructural

3.10.6.1.- Forma

3.10.6.2.- Armonía, Motivos generadores

3.10.7 Análisis de la Adaptación

Capítulo IV

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.

ANEXOS

Metodología.

Es importante encontrar la forma de llegar al conocimiento y comprobación de la verdad, para esto se hace necesario la utilización de métodos científicos y técnicas que al aplicarlas coadyuvarán al mejor desarrollo de mi investigación.

Hugo Cerda Gutiérrez, manifiesta que el método “Es un conjunto de técnicas que orientan, dirigen y estructuran todo el conjunto de operaciones, reglas y procedimientos fijados de antemano por el investigador. Abraham Gutiérrez, sostiene que: ...el método científico consiste en la organización racional y bien calculada de los recursos, de las técnicas y de los procedimientos más adecuados que se hacen uso en la investigación científica y que sirven para descubrir las relaciones internas y externas de los procesos de la realidad natural y social”.

Entre los métodos elegidos para este proceso investigativo, están los que a continuación detallo:

El método inductivo y deductivo.- Es decir, en breves palabras observar y razonar, ya que estos dos métodos se complementan. El primero es una argumentación racional ascendente que va de lo particular a lo general, parte de lo conocido a lo desconocido; de la misma manera el segundo, pero contrariamente, este va de lo general a lo particular, y parte de lo desconocido a lo conocido. El uno, que es el método inductivo, nos conduce al análisis y el otro a la síntesis.

El método analítico y sintético.- El procedimiento del conocimiento no solo consiste en unir argumentos y conceptos (síntesis), sino también en descomponerlos (análisis).

Cronograma de Actividades

<div> <div>Tiempo</div> <div>Actividades</div> </div>	Febrero 2014				Marzo 2014				Abril 2014			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Definición del tema												
Elaboración y aprobación del proyecto de tesis												
Redacción del capítulo I y II												
Recolección de las obras y ejecución de las adaptaciones												
Formulación de conclusiones y recomendaciones												
Presentación del Borrador de tesis												
Correcciones y pasar a limpio												
Presentación del informe final												
Defensa Pública y Graduación												

BIBLIOGRAFÍA.

- Piston Walter ,Armonía Spanpress-universitaria-1998
- Zamacois Joaquín , Tratado de Armonía libro 1- Spanpress-universitaria-1997.
- Hemsy de Gainza, Violeta Pedagogía Musical: Dos Decadas de pensamiento y acción educativa, volumen 1,1ª edición, Buenos Aires. 2002.
- Willems, Edgar, El Valor Humano de la EducaciónMusical, Paidos Ibérica 2002.
- Randel, Don Michael, diccionario Harvard de la Música,Alianza Editorial/

Madrid, 2009.

- Musicoteca y Biblioteca personal Maestro Wilmer Jumbo.
- Biblioteca de la Orquesta sinfónica de Loja.
- Dalia Cirujeda, Guillermo, Cómo Ser Feliz Si Eres MúsicoO Tienes Uno Cerca, Editorial: Idea Books / Madrid, 2008.